ganz1912

KARL JASPERS

ESENCIA Y FORMAS DE LO TRAGICO



ganz1912

Esencia y formas de lo trágico

por

KARL JASPERS



BUENOS AIRES

Título del original en alemán:
Über das Tragische

publicado en alemán por
R. Piper & Co. Verlag,
München.

© 1952 *by* R. Piper & Co. Verlag.

© 1960 by Editorial Sur, S. R. L.,
Buenos Aires.

Versión castellana de:
N. Silvetti Paz

Tapa de Ricardo de los Heros

ganz1912

Impreso en la Argentina

Queda hecho el depósito dispuesto
por la Ley Nº 11.723

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

SOBRE LAS INTUICIONES ORIGINARIAS. LA RELIGIÓN, EL ARTE, LA POESÍA

Es lo propio del hombre como hombre dirigir su mirada hacia el fundamento de la verdad. La verdad siempre existe en él y para él, mediante un lenguaje, por oscuro y rudimentario que éste sea.

Con el filosofar metódico se produce un salto, mas es por este intermedio por donde el hombre cae en la cuenta de que no era falsa esa conciencia de la verdad que en un principio se había propuesto alcanzar. En aquel filosofar están contenidas las originarias intuiciones espirituales que, a partir de una tradición inmemorial, trasmiten al hombre la verdad bajo la forma de imágenes, acciones, historias. La fuerza de los mitos, la autoridad de las revelaciones, el rigor en la conducta de la vida, constituyen realidades. Las respuestas a las preguntas fundamentales son dadas no en forma de reflexión, sino en la forma de incuestionables hechos concretos —aunque en modo alguno aparezcan

te dicho, y a nacer una desesperación vacía de pensamiento, inconciente de sí, un mero vivir del momento, un nihilismo, y, dentro de éste, una caótica superstición. A la larga también la ciencia sería tragada por el abismo. El interrogante fundamental del hombre, sobre qué sea éste y qué puede ser; sobre qué resultará de él, dejaría de plantearse y experimentarse con seriedad, para encontrar, en cambio, fácticamente, en nuevas metamorfosis, una respuesta que el existir humano ya no comprende.

El arte plástico. El arte plástico da expresión a lo que para nosotros constituye lo visible. Nosotros vemos las cosas según la manera en que el arte nos enseña a verlas. Tenemos experiencia del espacio conforme a la configuración que le da el arquitecto; tenemos una vivencia del paisaje en armonía a cómo en cierto modo aparece concentrado en el monumento religioso, troquelado mediante elaboración, asimilado con un criterio de aprovechamiento. Experimentamos al hombre y la naturaleza de conformidad con el modo en que la plástica, el dibujo y la pintura consiguen colocarlos en su esencia. Es como si recién entonces todo adquiriese propiamente su forma y mostrase su aspecto visible y alma, ocultos hasta ese mismo momento.

Es preciso distinguir entre el arte como representación de un determinado ideal de belleza y el arte como una criptografía metafísica. Ambas cosas devienen una sola, allí donde la belleza es el ser trascendente y este ser, lo bello, resultando todo propiamente bello en virtud de que es. Nosotros llamamos "gran arte" al metafísico, que, mediante lo visible, consigue revelar el ser mismo. Fundamentalmente, sólo es arte y, por ende, una capacidad ajena a la filosofía, la manera no trascendente de representar del natural; la acción de decorar; la de producir algo seductor para los sentidos, en la medida en que todo esto, en vez de constituir un momento en lo metafísico, logra aislarse.

La poesía. La poesía es, en el elemento del lenguaje por cuyo intermedio todos los contenidos se conciben como representaciones, la comunicación de más vasto alcance de lo que ha sido revelado. Desde la magia de las palabras de uso en el acto del sacrificio, hasta la representación de los destinos humanos, pasando por la invocación de los dioses, en himnos y plegarias, la poesía penetra todas las manifestaciones del ser humano. Ella es el ámbito medular del lenguaje mismo, la creación primera en el proceso de enunciar, conocer, eje-

cutar. En la forma de la poesía irrumpe la primera filosofía.

La poesía es el órgano por el cual aprehendemos el espacio cósmico y todos los contenidos de nuestra esencia, de la manera más natural y más simple. Arrebatados por el lenguaje nos transfiguramos a nosotros mismos. Exaltada por la poesía, la fantasía articula insensiblemente en nosotros el mundo de las representaciones, en virtud de las cuales recién nos capacitamos para concebir de manera fecunda nuestras realidades.

EL SABER TRÁGICO

Cuanto se ha expresado, por medio de las intuiciones originarias, en la unidad de religión, arte, poesía, constituye el contenido conjunto de nuestra conciencia. Extraemos un único ejemplo de este campo inconmensurable: lo trágico y la redención. Existe en las ricas mutaciones de lo trágico algo que es un elemento común. Lo que propiamente es y acontece, es contemplado en aspectos desmesurados, y lo que es posible para la fuerza del hombre, aparece prometido y ejecutado bajo la forma de un objetivo final de tranquilidad.

En estas intuiciones está oculta la filosofía, dado que ellas señalan ante todo lo absurdo de la injuria. Pero esta filosofía no puede traducirse de modo satisfactorio por imágenes de pensamiento, aunque es susceptible de recibir mayor claridad filosófica con el auxilio de una interpretación. De ella nos apropiamos mediante la repetición de las intuiciones originarias.

Este mundo carece de compensación. En cierto sentido, y como órgano de la filosofía, está incorporado en este, aunque es también, como realización propia, algo que sobrepasa a la filosofía y que, no obstante, es de nuevo alcanzable por la filosofía en calidad de cosa distinta.

Los grandes fenómenos del saber trágico se presentan bajo forma histórica. En el estilo, en la sustancia de sus contenidos, en el material de las tendencias, poseen los rasgos de su época. Ningún saber es en su forma concreta universalmente intemporal. El hombre tiene que conquistarlo siempre de nuevo para su verdad. En sus diferencias, los fenómenos de este saber son, para nosotros, los elementos dados de la historia.

Estas diferencias y los contrastes de las formas históricas ilumínanse recíprocamente. Crean para nosotros el fundamento de nuestras propias posibilidades de saber y el espejo en el cual nos reconocemos.

A través de ellas obtenemos la apercepción de los grados de la conciencia trágica, las posibilidades de las interpretaciones del ser mediante lo trágico, los contenidos fundamentales en virtud de los cuales la redención es hallada en lo trágico. A partir del cuño histórico del saber trágico, desarróllase la sistemática de las posibilidades de interpretación.

RESEÑA HISTÓRICA

Enunciamos las grandes manifestaciones del saber trágico, conforme a como éste se expresa en cuanto a la visión y las obras:

1. Homero. — Edda y Sagas de los islandeses. Leyendas heroicas de todos los pueblos, desde Occidente a China.

2. La tragedia griega: Esquilo, Sófocles, Eurípides. Sólo aquí nace la tragedia como poesía; en lo sucesivo todas dependerán de ella o serán suscitadas por ella (pasando por Séneca).

3. La tragedia moderna en tres figuras nacionales: Shakespeare. Calderón. Racine.

4. Lessing. La tragedia del ámbito cultural germano: Schiller, y posteriormente el siglo XIX.

5. Otros poemas del terror con su interrogación por el ser: Job. Algunos dramas indios (que en su conjunto no son tragedias).

6. El saber trágico en Kierkegaard, Dostoiewski, Nietzsche.

Las leyendas de los héroes muestran la visión de lo trágico como algo comprensible de suyo, algo natural. Aún no tiene lugar ningún debate del pensamiento, no se da ningún impulso hacia la liberación. Su objeto lo constituyen

el desnudo padecimiento, la muerte, la corrupción, la capacidad de resistencia y la gloria.

La gran tragedia nace en el decurso de los tiempos (en la Hélade y en la Modernidad) de una vez y como en un proceso de combustión — canalizándose por último en los fenómenos de formación estética.

La tragedia griega es parte de un acto del culto. Es la ejecución de un certamen en torno a los dioses y en torno al sentido de las cosas; en torno a la justicia. Aparece primeramente (Esquilo y aun Sófocles) ligada en la fe en el orden y la divinidad, en las medidas propicias y fundadoras, en la polis; posteriormente en la duda en todo eso, devenido ya histórico, pero no en la idea de la justicia misma, no en la duda en el bien y el mal (Eurípides).

Shakespeare aparece, por el contrario, en la escena mundana; una sociedad orgullosa se reconoce en sus agigantadas figuras. El ser humano muéstrase ocupado en sus posibilidades y en sus riesgos, en su grandeza y en su pequeñez, en su humanidad y en su satanismo, en su nobleza y en su bajeza, en su júbilo por la dicha de vivir y en su horror por las calamidades y el aniquilamiento de la vida, en su amor, en su generosidad, en su franqueza y en su odio, su estrechez y ceguera — y todo en su plenitud: en

la insolubilidad de sus problemas, en el descalabro final de sus realizaciones, sobre un fondo de ordenamientos favorables y del impasible y evidente antagonismo del bien y el mal.

Calderón y Racine son los puntos culminantes de la tragedia cristiana. La tragedia tiene aquí sus nuevas y peculiares tensiones. En lugar del destino y los demonios surge la Providencia y la gracia o también la condenación. En lugar del interrogante y del enmudecimiento ante los límites humanos, todo está sostenido por el seguro fundamento del más allá y del Dios que acoge la totalidad de seres y cosas en su amor. En lugar de la incesante pugna por lo verdadero (que el poeta consuma en la serie de sus creaciones), y en lugar del juego de cifras, la perfección de lo verdadero está presente en el saber acerca de la realidad de un mundo caído en el pecado original y en el conocimiento de la divinidad. Pero con este tipo de problemas, a decir verdad, lo trágico se extingue frente a la verdad cristiana. Estas tragedias están metafísicamente ligadas en lo profundo de la fe cristiana y al mismo tiempo son de vasto alcance, pero en la confrontación con Shakespeare aparecen limitadas en los asuntos y problemas, en la grandiosidad y riqueza de las figuras, en la extensión y el alcance de la visión.

La tragedia absoluta como situación sin ninguna salida en el comportamiento general de la obra se ofrece tal vez en algunas de las tragedias de Eurípides, pero con posterioridad en los modernos dramas del siglo XIX. Recién aquí se alcanza simultáneamente con la no obligatoriedad estética, la profundidad insondable.

LA CONCIENCIA DEL SER EN EL SABER TRAGICO Y LA SEGURIDAD SIN TRAGEDIA

Existe la mayor de las distancias entre las culturas en las que el saber trágico —y por ende también la tragedia, la epopeya y la novela como fenómeno de este saber— está excluido, y la manifestación de lo trágico en la conciencia del ser como determinante del comportamiento de la vida.

Cuando observamos a los hombres en su saber trágico, aquel hecho produce en nuestro sentido histórico algo como una ruptura entre las épocas. Este saber no es necesariamente un producto de la cultura superior, sino que puede ser primitivo: y, sin embargo, el hombre actúa en este saber como si recién hubiese propiamente despertado. Pues entonces está él frente a las situaciones-límite en un desasosiego que lo impulsa hacia delante. Ninguna situa-

ción estable puede prevalecer dado que ninguna lo satisface. Con el saber trágico comienza el movimiento histórico que no solamente tiene lugar en los sucesos exteriores, sino en la profundidad del ser humano mismo.

El saber pretrágico es en sí redondo y perfecto. Observa el dolor del hombre, su sufrimiento y su muerte. Una profunda tristeza es tan propio de este saber como un profundo júbilo. La tristeza se da en el saber acerca del eterno giro de la vida y la muerte, de la muerte y la resurrección, de la eterna mutación de las cosas. El dios que muere y resucita, la celebración de las estaciones del año como manifestación de este morir y resucitar, constituyen la realidad fundamental. Las intuiciones míticas de una diosa madre como distribuidora de la vida y una diosa de la muerte que da nacimiento a todo, lo conserva y lo protege, lo ama y conduce a su estado de madurez, pero que también vuelve a recogerlo todo en su seno, dejándolo perecer sin piedad alguna, aniquilándolo en pavorosas catástrofes, son poco menos que universales sobre la tierra. Pero aún no constituyen un saber trágico, sino que son un tranquilizador saber de lo perecedero, el cual se sabe protegido. Es un saber esencialmente ahistórico. Trátase siempre de la misma reali-

dad. Nada resulta particularmente importante, todo es igualmente importante y desde siempre presente allí y despreocupado como que existe.

El saber trágico es inherente a la historicidad. El giro o movimiento circular constituye sólo el sustratum. Lo propio y verdadero es irreiterable y está en movimiento progresivo. Una vez determinado no retorna jamás.

Pero el saber pretrágico no sólo se libera mediante el saber trágico. Tal vez lo que se presume sólo como un precedente pueda sostenerse en calidad de lo verdadero en sí, frente a la intuición fundamental trágica. Ésta, a pesar de su saber de toda desdicha, tarda en aparecer allí donde alcanza una armónica interpretación del mundo y una realidad de la vida absolutamente correspondiente a ella. Esto aconteció en amplia escala en la antigua China, pero de la manera más pura y natural en la China prebudista. Toda la miseria, la desdicha y el mal sólo constituyen perturbaciones pasajeras, sin verdadera necesidad de existencia. No existe un horror universal, ningún rechazo o justificación del mundo, ninguna acusación en contra del ser y la divinidad, sino tan sólo un lamento, una queja. No aparece ningún desgarramiento de desesperación, sino un sereno soportarlo todo con paciencia, y morir. No hay allí com-

plicaciones insolubles, ni tenebrosos rodeos, sino que todo es propiamente luminoso en el fondo, bello y verdadero. Lo terrible y lo espantoso son experimentados y su conocimiento no es menor que el obtenido por la conciencia trágica en las culturas esclarecidas. Pero el ánimo de la vida permanece sereno, no interfiere ninguna lucha, ningún obstinado desafío. Desde el seno de una profunda conciencia histórica mantiene el vínculo con el fundamento inmemorial de todas las cosas, pero lo que se busca no es un movimiento histórico, sino el permanente restablecimiento de lo eternamente real y positivo, que es bueno y observa el orden. Allí donde hace su aparición la conciencia trágica, se pierde algo extraordinario, una seguridad sin tragedia y una sublime humanidad en estado de naturaleza, un sentirse en el mundo como en el propio hogar y una abundancia de intuiciones concretas, todo lo cual constituía lo real en China. En la fisonomía media de todos los días, una China serena y desembarazada aparece junto a un Occidente malhumorado y confundido.

EL SABER TRAGICO EN LA EPOPEYA Y LA TRAGEDIA

En la conciencia mítica, la desarmonía fundamental del mundo está representada por la multiplicidad de los dioses: no es posible satisfacer a todos por igual: el culto de uno lesiona en algún lugar el culto del otro; —entre sí los dioses están empeñados en luchas cuyo término tiene lugar en el destino del hombre;— los dioses mismos no son todopoderosos; sobre ellos, como sobre los hombres, impera la tenebrosa Moira. A la pregunta: ¿por qué, de dónde? existen muchas respuestas de conformidad con cada situación particular, pero ninguna respuesta satisfactoria. Se capta la exuberante riqueza del mundo, la variedad de las posibilidades humanas, se experimenta lo más externo. Pero no se busca con libre y desembarazada energía la unidad del todo; de ahí que tampoco el interrogante fundamental se concentre en una voluntad de saber exenta de determinación.

El saber trágico en esta forma —en Homero— se cumple en el gozo de la contemplación, en el culto de los dioses, en espontáneos actos de resistencia y de firmeza en las actitudes.

La misma resistencia, la misma obstinada oposición frente al destino hállanse por cierto también en el Edda y en las sagas, menos vigorosas que en Homero, pero más apasionadas y desmesuradas.

Es en su principio como un saber trágico a medias: no distingue todavía los diferentes modos de la calamidad y la insondabilidad última de la destrucción trágica. No anhela todavía la liberación del alma, dado que ésta siéntese satisfecha con un puro y simple poder-soportar. Es como una precipitada suspensión de la pregunta, una captación del mundo y del fin mediante una espontánea naturalidad, la que en lo pretrágico sólo logra diferenciarse en virtud de que ninguna armonía le encubre la desarmonía fundamental del mundo.

En la tragedia griega es este mundo mítico el que constituye el material. Lo nuevo es que en el saber trágico ya no impera la tranquilidad, sino que su interrogante es impulsado siempre más adelante. Las preguntas y las respuestas alcanzan su culminación en las trasfiguraciones de los mitos. Recién entonces logran estos mitos su acabada madurez y profundidad, pero no pueden persistir ya de manera constante en ninguna forma o figura. El primer poeta de pensamiento sigue trasfigurándolos, hasta que

concluyen consumidos en el sublime proceso combustivo de una apasionada pugna en torno a la verdadero —en la forma de esos diálogos del poeta con la divinidad— para dejar tras de sí sólo sus cenizas bajo el aspecto de imágenes poéticas, siempre encantadoras, pero insofrenables.

Los interrogantes —de carácter ahora filosófico, aunque todavía bajo formas totalmente intuitivas, y por lo mismo no filosóficas aun en un sentido metódicamente racional— van dirigidos a los dioses: ¿Por qué esto es así? ¿qué es el hombre? ¿a través de dónde es conducido? ¿qué es el pecado, qué es el destino? ¿qué son las normas del mundo de los hombres, y cuál es su origen? ¿qué son los dioses?

Se busca el camino hacia los dioses justos y benévolos, hacia un solo Dios. Pero en este camino todo lo recibido de la tradición se desmorona cada vez más en la disolución. No es posible atenerse ya a la norma del pensamiento racional sobre legalidad, bondad, omnipotencia. El escepticismo es el término de esta orgullosa búsqueda que en su dirección peculiar sigue viviendo todavía de los contenidos de la tradición exaltados a su más bella expresión de pureza.

Pero este completo, absoluto convencimiento, en la visión del poeta —materializada en la fes-

tividad de Dionisos— quiere y produce más que aquel antiguo deleitarse en la eterna representación del mundo, los hombres y los dioses. De este placer decía Hesíodo (Teogonía, 98 s.), en alabanza de las musas:

"Pues cuando alguien padece una nueva des-
[gracia en su pecho
y en su ánimo se aflije y el cantor, servidor de
[las musas,
celebra en su canto los hechos de los hombres,
[los héroes del pasado
y los dichosos dioses, moradores del vasto
[Olimpo,
pronto olvida la pena y no piensa ya más en su
[desgracia:
y así los dones de las diosas lo habrán transfor-
[mado de pronto."

La tragedia quiere algo más; la catarsis del alma. Qué cosa sea en realidad esta catarsis, ni aun en el mismo Aristóteles surge con precisión. Pero en todo caso trátase de un acontecimiento que afecta al ser mismo del hombre. Es una especie de franquearse, de abrirse al ser, que no resulta de la vivencia de la mera contemplación. sino de un ser afectado por algo; una apropiación de lo verdadero mediante la purificación de lo

que en nuestras experiencias de la vida nos envuelve como entre velos, nos enerva y nos traba, estrechándonos y encegueciéndonos.

PREDOMINIO DE LA TRAGEDIA EN LA INTERPRETACIÓN FILOSÓFICA DEL MUNDO EN LA RELIGIÓN DE LA REVELACIÓN

El saber trágico se presenta en estas dos formas: en el saber míticamente sencillo en virtud de un aceptado y consistente mundo de la intuición (en la epopeya) y en el saber, que interroga míticamente, de una penetración en la divinidad (en la tragedia). De ambas formas surgen dos maneras de predominio de la tragedia: la interpretación del mundo que ofrece la ilustración, y la revelación de tipo religioso, ambas insuficientes.

No es la aseveración especulativa del ser de los presocráticos y de Platón, polarmente opuesta a la tragedia y perteneciente a ella, sino la filosofía universalista de cuño racional que nace de la ilustración de la época postaristotélica, la que saca las consecuencias del agnosticismo alcanzado a través del proceso de la poesía de los trágicos, mediante la descomposición de todas las falsas representaciones de Dios recibidas de la tradición. Ella proyecta una armonía del To-

do, sobre cuya base concibe todas las discordancias sólo como desarmonías relativas. Asigna valor relativo a la importancia del destino individual y contempla en el ser mismo del hombre individualmente considerado algo inconmovible que el destino mundano sólo asume y desempeña como un papel escénico, sin por ello identificarse con él. La actitud fundamental última en el saber despojado ya de su volumen trágico, no es ni la obstinada resistencia del héroe que se afirma en sí mismo ni la catarsis del alma presa de lo mundano, sino la apatía, la indolencia inconmovible de la indiferencia.

Frente al saber trágico, la apatía filosófica constituye una liberación insuficiente. Ella es ante todo un mero soportar —puede reconocerse en la heroica y obstinada resistencia de la época mítica, sin poseer su pasión—, es pobre de contenido, naufraga hacia un mero punto de autoafirmación vacía de toda sustancia. En segundo lugar resulta, en efecto, apenas realizable para el hombre. En toda su aparatosidad no pasa empero de ser una teoría que prácticamente fracasa en la gran mayoría de los hombres. De ahí que al hombre reclama del saber trágico y del vacío filosófico, una liberación más profunda. Y ésta es lo que le promete la religión de la revelación.

El hombre quiere ser liberado, y es libera-

do. Pero esto no lo logra solamente por sí mismo. Se le quita la carga de la irrealizable empresa. El sacrificio de Cristo, la doctrina de Buda, no sólo le ofrecen la mano, sino que hacen por él cosas de las que sólo es partícipe, para liberarlo.

En la religión de la revelación judeo-cristiana, la desarmonía de la existencia humana y del hombre, todo lo que como tragedia adviene en el fenómeno, aparece subsumido en el origen del hombre: el pecado original enraíza en la caída en el pecado de Adán. La salvación surge de la crucifixión de Cristo. Antes de que Él como hombre aislado asuma sobre sí la culpa, los intereses mundanos como tales están condenados, el hombre está en situación de culpa insuperable. Es integrado en un fundamentador proceso universal de culpa y de redención, de las que es partícipe por sí mismo y no solamente por sí mismo. Ya es culpable por obra del pecado original y redimido por obra de la gracia. Toma entonces sobre sí la cruz, cuando no sólo deja venir sobre sí el dolor de la existencia humana, lo desarmónico y desgarrado de ésta, sino que lo elige voluntariamente. No existe ya ninguna tragedia en todo esto, sino que en su plena fecundidad irradia el resplandor de la triunfante bienaventuranza de la gracia.

Desde este punto de mira, la redención cristiana se coloca frente al saber trágico. La personal posibilidad de redención elimina el encierro sin salidas del mundo trágico. De ahí que no haya una tragedia cristiana propiamente dicha, dado que en la escena cristiana el misterio de la redención es el fundamento y el ámbito del acontecer, y el saber trágico está liberado de antemano en la experiencia de la perfección y salvación mediante la gracia.

Por esta causa lo trágico como tal no tiene carácter de obligación: el hombre se siente excitado, más no tocado, por lo trágico. Para el cristiano lo esencial no puede darse en modo alguno en la tragedia. Lo religioso propiamente cristiano se sustrae a la poesía, ya que sólo puede ser realizado existencialmente, y no contemplado desde un punto de vista estético. En este sentido, un cristiano acaso ha de entender a Shakespeare de manera insuficiente: Shakespeare consigue exhibirlo todo, y muestra en cada posibilidad lo que es el hombre. Pero lo religioso —y sólo esto— se le escapa. El cristiano sabe en toda su profunda experiencia respecto de las obras de Shakespeare, que éstas nada le dicen, ni siquiera rozando la cuestión, de lo que para él se le da en la fe. Sólo de una manera indirecta le parece que Shakespeare conduce, a

través de una apertura de su obra, a través de lo irredento, por medio de lo impulsivo, tácitamente y sin quererlo, hacia la posibilidad de la redención.

Al cristiano se le escapa la sustancia de este saber trágico. Pero es esto —cuando persiste filosóficamente y se despliega filosóficamente puro— una manera, por su parte, del trascender, una peculiar liberación para él, no reconocida desde el aspecto cristiano y que en la apatía filosófica ha perdido su esencia.

Todas las experiencias fundamentales del hombre son, en cuanto cristianas, no más trágicas. La culpa se convierte en una *felix culpa* que hace posible la redención. La traición de Judas posibilita el martirio de Cristo, fundamento de la beatitud de todos los creyentes. Cristo es el símbolo más profundo del fracaso en el mundo, aunque no trágico en modo alguno, sino de un fracasar que conoce, plenifica y consuma la perfección.

CARACTERES FUNDAMENTALES DE LO TRAGICO

Lo trágico está ante la intuición como un acontecer que muestra el cruel excitante de la existencia, pero de la existencia humana, y esto

en las redes envolventes del ámbito material del ser hombre. La intuición de lo trágico opera, sin embargo, por sí misma una liberación de lo trágico, un modo de purificación y redención.

El ser aparece en el *fracasar*. El ser no se pierde en el fracasar, sino que es directa y decididamente perceptible. No existe ninguna *tragedia no trascendente*. Aun en la tenacidad de la mera autoafirmación, en el momento de hundirse, frente a los dioses y el destino, existe un trascender hacia el ser que es propiamente el hombre y que como tal experimenta en el instante del hundimiento.

La conciencia de lo trágico convertida en fundamento de la conciencia del ser, se denomina *actitud trágica*. Es preciso diferenciar la conciencia de lo perecedero de la conciencia trágica propiamente dicha.

El acontecer fáctico hacia la declinación, el carácter de la vida como acontecer temporalmente perecedero, es contemplado por el hombre como un proceso circular del devenir y del perecer y de un nuevo devenir. El hombre se ve a sí mismo en la naturaleza formando unidad con ella, y como naturaleza. Hay en esto un enigma para el hombre, que lo hace estremecer. ¿Qué es el alma que oponiéndose al tiempo se sabe eterna, si ha de sustentarse en la finitud de su existencia

y como tal desaparecer lisa y llanamente en la muerte? Sin embargo, a esta condición y a este enigma no los llamamos trágicos.

La conciencia propiamente dicha de lo trágico, por la cual simultáneamente lo trágico se hace real, no solamente comprende el sufrimiento y la muerte, no la mera finitud y lo perecedero. Para que todo esto devenga trágico, es preciso que el hombre actúe, que accione. Sólo mediante su propio hacer opera el hombre la madeja que lo envuelve, y después, mediante esta inevitable necesidad, opera la calamidad, la ruina. No es meramente la ruina de la vida como existencia, sino la frustración de todo fenómeno de perfección. Es la esencia espiritual del hombre la que fracasa en una inmensa riqueza de posibilidades, cada una de las cuales, merced a una peculiar materialización, hace aparecer y a la vez consuma el fracaso.

Con el saber de lo trágico anúdase desde el comienzo el impulso hacia la *redención*. La dureza de lo trágico es el límite en el cual el hombre es recogido no como de suyo en la capacidad de ser redimido; más bien halla en el acto de ser él mismo, mientras desaparece como existencia, la liberación redentora. Esto acontece por virtud del mudo soportar en un no saber, en la ignorancia, en un puro poder aguantar, en una te-

nacidad inconmovible, y es la redención en germen y en forma menesterosa; o bien la liberación acontece mediante el acceso a la intuición de lo trágico como tal, el cual, por obra de la elucidación misma, actúa purificando. O también acontece ya antes de la intuición del acontecer trágico, en los casos en que la vida es llevada de antemano, mediante la fe, hacia la senda de la redención, apareciendo entonces lo trágico, desde un principio, como algo superado, antes de su intuición, en el trascender hacia lo supresensible.

DIRECCIONES DE LA INTERPRETACIÓN DEL SABER TRAGICO

El sentido de las tragedias que se nos ofrecen en la obra poética es imposible de reducir a una fórmula única. Estas creaciones constituyen una tarea en el saber trágico. Situaciones, acontecimientos, poderes sociales, representaciones de la fe, caracteres, he ahí los medios por los que lo trágico hácese manifiesto en el fenómeno.

De todas las grandes creaciones poéticas ninguna permite una visión interpretativa hasta su mismo fondo. En ellas se ofrecen sólo los lineamientos de una interpretación. Cuando su in-

terpretación se logra exaustivamente por un proceso de pensamiento, entonces la creación poética resulta superflua o, mejor dicho, no existe de antemano una genuina creación poética. Pero cuando la interpretación puede elaborar claros lineamientos, entonces hace resaltar, del fondo de la visión no interpretada todavía, la captabilidad que ninguna interpretación puede agotar.

En las creaciones poéticas adviene a su validez lo que en el poeta es una construcción de pensamiento. Empero, cuanto más en ellas el pensamiento se muestra como tal, sin hacerse vivo en las figuras, tanto más endeble resulta la poesía. En ese caso es la tendencia filosófica, no la fuerza de la visión de lo trágico, la que inspira y produce la obra, aunque los pensamientos de la poesía pueden ser esencialmente filosóficos.

Después de haber representado el saber trágico en general, nuestra interpretación debe responder ahora, por modo más incidente, a tres interrogantes:

1. ¿Qué aspecto tiene la objetividad de lo trágico? ¿Qué forma tiene el ser y el acontecer trágico? ¿Cómo llega a ser pensado? La respuesta se da a través de la interpretación de los objetos trágicos que ofrece la poesía.

2. ¿De qué modo se cumple la subjetividad de lo trágico? ¿De qué modo llega a hacerse conciente lo trágico, de qué manera acontece el saber trágico y, en éste, la liberación y la redención?

3. ¿Qué sentido tiene una interpretación sistemática de lo trágico?

LOS OBJETOS TRÁGICOS EN LA POESÍA

Sin aprehender lo trágico en una definición, representémonos lo que de éste se muestra de modo inmediato en sus fenómenos, según la exposición y forma que han hallado en la poesía.

Nuestra interpretación se atiene a lo que para el poeta estaba presente en la visión, a lo que está expresado y ya interpretado en el poema; aporta lo que como sentido se da o puede darse en éste, sin que el poeta haya debido de pensarlo expresamente.

La conciencia trágica logra en la poesía la corporeidad de su pensar: la atmósfera trágica permite que la tensión y la desgracia se hagan sensibles sobre todo en el acontecer presente o en el ser del mundo. Lo trágico se muestra en la lucha, en el triunfo y en el sucumbir, en la culpa. Es la grandeza del hombre en el fracaso. Se revela en la voluntad no condicionada hacia la verdad como la más profunda desarmonía del ente .

LA ATMÓSFERA TRAGICA

La atmósfera trágica no se muestra todavía en lo perecedero como tal, en el vivir y el morir, en el proceso circular del florecer y agostarse. La mirada puede demorarse apaciblemente en este acontecer, en el cual el espectador mismo es incorporado y está guarecido. La atmósfera trágice crece como lo terriblemente lúgubre y espantoso a lo que nosotros somos entregados. Es algo extraño que nos amenaza ineludiblemente. Hacia donde dirijamos nuestros pasos, lo que nuestro ojo encuentra, lo que registra nuestro oído: está en el aire lo que habrá de aniquilarnos, hagamos lo que hiciéremos.

Este temple del ánimo se presenta en los dramas indios como la visión de un mundo que es el asiento de nuestra existencia, pero de tal suerte que nosotros estamos insertos en él de una forma completamente desguarecida. Así, en "la cólera de Kausika":

El aspecto del mundo es cual si fuese
el sepulcro del tiempo del servidor de Siva.
El rojo cielo del ocaso presenta el rojo
de la sangre de los ajusticiados,

el mortecino disco del sol
el resplandor endeble de las piras;
en los huesos del hombre y no en los cielos
están diseminadas las estrellas;
la clara luna es semejante al cráneo
Sin mácula del hombre...

Estados de ánimo de miedo dominan en algunas obras de Breughel, Hieronymus Bosch, en el Infierno de Dante. Pero este estado de ánimo es sólo el primer plano. Hay que buscar lo más profundo, y no habrá de encontrárselo sin atravesar por medio de este espanto.

En las tragedias griegas la atmósfera trágica no es un temple de ánimo cósmico de carácter universal, sino que está referida al acontecer presente, a este humano acontecer en el sentido de una tensión que, con anterioridad a todo hacer determinado y a cada acontecimiento particular, todo lo interpenetra señalando hacia una desdicha desconocida todavía. Así aparece en su grandeza única en el Agamenón de Esquilo.

El temple de ánimo trágico sustenta las numerosas formas del llamado pesimismo y de sus representaciones del mundo, ya se trate del budismo o del cristianismo, de Schopenhauer o de Nietzsche, ya del Edda o de los Nibelungos.

LUCHA Y COLISIÓN

Verdad y realidad sepáranse la una de la otra. Como resultado de esta separación violenta, la re-integración tiene lugar en la comunidad y su lucha tiene como escenario la colisión. El saber trágico contempla luchas inevitables, y es propio de la conciencia trágica del poeta preguntar entre quién se libra la lucha y qué es lo que propiamente entra en la colisión.

De modo inmediato, la lucha que presenta la poesía es una lucha de los hombres entre sí o bien una lucha del hombre consigo mismo. Excluyentes intereses propios de la existencia humana, deberes, propiedades inherentes del carácter, impulsos, son los que se hallan empeñados en la lucha recíproca. El análisis psicológico y sociológico trata de hacer, según parece, de estas luchas realidades inteligibles. Sin embargo, todas estas realidades constituyen sólo el material para el poeta que nos brinda la visión del saber trágico. En este material nos es mostrado lo que propiamente se halla empeñado en la lucha, y ésta es simultáneamente comprendida por obra de la interpretación, ya sea por parte del que actúa en ella, ya por el poeta y a través de éste por el espectador. Estas inter-

pretaciones de la lucha constituyen realidades positivas, puesto que a partir de tal sentido tiene origen el más poderoso impulso. El acontecer que se da en la tragedia es el proceso revelador de ese sentido.

Esas interpretaciones que han tenido lugar en la poesía misma son inmanentes o trascendentes. Lo trágico es inmanente, por ejemplo como lucha del individuo y de lo cósmico (1) o bien como lucha de los principios de la existencia histórica que se libera a través del proceso temporal (2). En el plano de la trascendencia es una lucha entre los hombres y los dioses (3) o bien entre los dioses recíprocamente (4).

1. El individuo y lo cósmico: el individuo está frente a las leyes universales, las normas, las necesidades, de un modo no trágico cuando se presenta como mera arbitrariedad frente a la ley, de un modo trágico cuando se presenta como acatamiento real ante la norma.

Lo universal aparece concentrado en los poderes de la sociedad, en sus diferentes estados, categorías, funcionarios (lo trágico en la sociedad); o bien en el fuero interno del carácter humano como exigencia de las leyes eternas que dentro del individuo se oponen a sus fuerzas y condiciones esenciales (lo trágico en el carácter).

Tales interpretaciones resultan, desde el punto de vista poético, inoperantes la mayoría de las veces. Sólo las reales potencias de la existencia y los valores abstractos producen una problemática racionalmente desarrollable, aunque no se muestran como formas intuitivas en arrebatadoras visiones de la profundidad del ser. Su trasparencia misma agota el asunto. Cuando la infinitud de lo ininteligible está ausente, lo que entonces adviene finalmente es la miseria, no lo trágico. Esta modalidad sólo corresponde a las tragedias modernas a partir de la época de la Ilustración.

2. Principios de la existencia histórica en recíproca oposición; una concepción general historicofilosófica contempla la mutación de las condiciones humanas en una significativa sucesión de principios de la existencia histórica que, eventualmente, son normativos para una situación en general, los modos de la acción y los tipos de pensamiento. Estos principios no se suceden de manera repentina. Lo antiguo continúa en vida mientras va desarrollándose lo nuevo. La poderosa irrupción de lo nuevo hállase enfrentada poco menos que al fracaso frente a la persistencia y a la todavía operante coherencia de lo ontiguo. La escena de lo trágico está señalada por el momento de transición. Los gran-

des héroes de la historia son, según Hegel, aquellas figuras trágicas en quienes la nueva vida se personifica pura e incondicionadamente. Surgen a la luz envueltas en un brillante resplandor. Lo que propiamente aportan resulta poco menos que inadvertido, hasta el momento en que lo antiguo percibe vagamente el peligro y concentra todas sus energías con el propósito de aniquilar lo nuevo en la forma de su poderoso representante. O Sócrates o César —la victoriosa primera forma del nuevo principio deviene al mismo tiempo la víctima en el límite de la época. Lo antiguo defiende su derecho, puesto que todavía está allí, y vive y se muestra en su rica y acabada realización de la vida que ha heredado, aunque ya el germen de la descomposición ha introducido su muerte. También lo nuevo defiende, su derecho, salvo que éste no está todavía protegido por el orden materializado de un estado de la sociedad y de una cultura, sino que a la sazón aparece aún como en el seno de un ámbito vacío. Sólo el héroe —esa primera y magnífica mostración de lo nuevo— puede caer destrozado por un último espasmo convulsivo de las potencias de lo antiguo. Las irrupciones que luego se suceden, ya no de carácter trágico, obtienen el éxito. Platón o Augusto son los brillantes triunfadores, los

realizadores, los que estampan su sello por la obra, configuradores de un futuro, aunque personalmente viven con la mirada puesta en el héroe primero, caído como víctima.

Aquí trátase de una interpretación histórico-filosófica que, mediante una continua especulación inmanente, sustantiva totalidades en realidad ininteligibles, por obra de una analogía con lo demoníaco. (Dämonisierungen)

3. Hombre y dioses: la lucha tiene lugar entre el hombre individual y las "potencias", entre hombre y demonios, entre hombre y dioses. Esas potencias son ininteligibles, mas si el hombre quiere concebirlas, sólo comprenderlas, esas potencias ceden. Están allí y al mismo tiempo no están allí. El mismo dios se muestra propicio y adverso.

Pero el hombre ignora. Ignorante e inconcientemente cae en manos de las potencias de las que quería escapar.

Revuélvese el hombre contra los dioses, como aquel casto adolescente, Hipólito, servidor de Ártemis, en contra de Afrodita. Y muere en la lucha con los todopoderosos.

4. Los dioses en recíproca oposición: la lucha es una colisión de las potencias, de los dioses mismos; y el hombre sólo una pelota de estas luchas, o su escenario, o el intérprete de ellas;

pero la grandeza del hombre está precisamente en devenir un intérprete tal, y como tal inspirado por, e idéntico con las potencias.

En la Antígona de Sófocles, los dioses ocultos de origen telúrico y político son esas potencias que luchan las unas con las otras en lo subterráneo. Pero en las Euménides de Esquilo, lo decisivo son esas luchas de los dioses dentro del obrar de los hombres, las cuales se muestran a plena luz e incluso en el primer plano. En el Prometeo, esas luchas como tales aparecen en la superficie, hasta prescindiendo de la aparición del hombre.

En las visiones trágicas las luchas siempre son visibles. Ahora bien, ¿es la lucha, como tal lucha, algo trágico? O en caso contrario, ¿en virtud de qué deviene trágica una lucha? Otros momentos de la visión trágica resultan indispensables.

TRIUNFO Y DERROTA

¿Qué o quién triunfa en la tragedia? Hombres y potencias están empeñados en colisiones. En la decisión parece darse una posición en favor del que triunfa. El que fracasa es el que tiene la culpa. Pero esto no es así en modo al-

guno. En la trágico se dan, más bien, los siguientes aspectos:

a) El triunfo no está en el que sostiene a pie firme la existencia, sino en el que sucumbe. Triunfa *en el mismo fracaso*. El que triunfa mediante una efímera, incluso mediante una evidente victoria, representa una minusvalía. que se le opone.

b) Lo que *triunfa es lo universal*, el orden cósmico, el orden moral, la vida universal, lo intemporal —pero en el reconocimiento de esto universal se da al mismo tiempo una recusación: lo universal es del carácter de necesidad que reviste el fracaso de la grandeza humana que se lo opone.

c) No *triunfa, propiamente dicho, nada*. Más bien todo se hace problemático, así el héroe como lo universal. Ante lo *trascendente*, todo es finito y relativo, o sea que todo es digno de ser aniquilado, lo particular y lo universal, la excepción y el orden. Así el hombre extraordinario como el orden sublime poseen respectivamente límites en los que fracasan. Lo trascendente triunfa en la tragedia —o no triunfa tampoco, ya que se expresa a través del todo, pero no predomina ni se somete, en virtud de que *es* indivisible.

d) En el triunfo y en la derrota, en el proceso de un desenlace instituyese un orden *nuevo*, pero que *por su parte es un orden histórico*, el cual recién entonces reviste validez para el saber trágico. El rango del poeta trágico está determinando por el contenido de lo que él logre extraer del triunfo y la derrota y de su desenlace.

LA CULPA

Lo trágico se hace inteligible como un resultado de la culpa y como la culpa misma. La catástrofe es la punición de la culpa.

Es cierto que el mundo está lleno de catástrofes sin culpas. Lo maligno oculto aniquila sin que nadie lo note, y su acción se cumple sin que nadie lo entienda; ninguna instancia del mundo llega a saber jamás nada del asunto (tal como en el calabozo de una prisión un hombre es torturado a muerte y en la soledad). Los hombres mueren como mártires sin ser mártires, en la medida en que su martirologio no llega al conocimiento de nadie y permanece ignorado. Diariamente tiene lugar sobre la superficie del planeta la tortura y la muerte del inocente. Con violencia extrema revuélvese Ivan Karamasov a la vista de los niñitos sacri-

ficados por los turcos, para su propio solaz, en la guerra. Esta espantosa y lacerante realidad no es la tragedia, en la medida en que el hecho desgraciado no representa la punición de una culpa ni observa relación con el sentido de esta vida.

Mas la interrogación por la culpa no se circunscribe a la acción y a la vida del hombre invidual, sino que va dirigida al ser humano en general, al cual pertenece cada uno de nosotros. ¿En dónde reside la culpa en esta destrucción sin culpa? ¿Dónde está la potencia que hace inocentemente desgraciado?

Las veces en que esta interrogación hízose clara entre los hombres dió asimismo lugar al pensamiento de una culpa colectiva. Todos los hombres son solidarios. El hecho está en la raíz común de su origen y en sus finalidades. Por esto, es una cifra de valor simbólico, no una fundamentación, la perplejidad ante un pensamiento que resulta absurdo para la inteligencia finita, o sea: yo soy culpable del mal que acontece en el mundo si no he hecho hasta el sacrificio de mi vida cuanto he podido para evitarlo; yo soy culpable porque vivo y puedo seguir viviendo mientras esto sucede. De manera que a todos abarca la culpa colectiva de lo que sucede.

Se hablará pues de la culpa en el más amplio sentido de una culpa de la existencia, pura y simplemente, y, en un más restricto sentido, de una culpa de una acción determinada. Cuando la propia culpa no se circunscribe a acciones particulares reprobables, sino que se la ve con más hondura en el fondo del ser de la existencia, entonces la idea de culpa resulta de mayor alcance. Los modos de la culpa, según se muestran en el saber trágico, son por lo tanto los siguientes:

Primero: La existencia es culpa. Culpa en su más vasto sentido es la existencia como tal. Lo que ya pensaba Anaximandro retorna —aunque en un sentido totalmente distinto— en Calderón: el mayor pecado del hombre es el haber nacido.

Esto pónese de manifiesto en que yo, a través de mi existencia como tal, soy causante de desgracia. La imagen correspondiente a esto está en el pensamiento indio: a cada paso, con cada respiración, aniquilo minúsculos seres vivos. Haga yo algo o no lo haga, con mi existencia obro la restricción de la existencia de otros. Así en el padecer como en la acción, incurro en la culpa de la existencia.

a) Una existencia determinada es culpable por el solo hecho de su *origen*. Es claro que yo

he querido tan poco como la existencia en general, esta mi propia existencia personal. Pero soy culpable sin querer, porque soy yo, yo personalmente, el que tiene este origen. Es la culpa en la mancha del pecaminoso origen de mis antepasados.

Antígona es nacida en contra de la ley (como hija de Edipo y de la madre de éste) —en ella opera la maldición del origen—, pero este su estar excluída de la norma de la debida generación, conviértese en el fundamento de una profundidad y naturaleza humana específicas, dado que posee el más seguro e inconmovible saber acerca de la ley divina; ella muere porque es más que los otros, porque su excepción es verdad. Y muere de buena gana; en el morir hay liberación para ella; a lo largo de todo el camino de su acción ella ha sido leal a sí misma.

b) El carácter, una vez determinado, constituye la culpa del *ser-así*. El carácter mismo constituye un destino —en la medida en que yo me separo de mi carácter, procediendo como si estuviese frente a él.

Lo que yo soy como formación común, como origen del maligno querer, de la obstinada tenacidad de mi ser frustrado —todo eso ni lo he querido por mí mismo ni lo he producido yo. Sin embargo soy el culpable de todo. De mi

culpa surge mi suerte, sea que muera contra voluntad, condenado, o bien que fracase en la conversión, en la superación de mi modalidad particular, inspirado en una razón más profunda y en cuya virtud repudio lo que era sin poder transformarme en lo que ambicionaba.

Segundo: La acción es culpa. La culpa en un más restricto sentido está en la acción que yo ejecuto como una acción determinada y de tal suerte que aparece en libertad de no ser o de querer ser de otra manera.

a) La acción pecaminosa es una violación de la ley por obra de la arbitrariedad; es una obstinación conciente en contra de lo universal sin otro fundamento que la obstinación misma; es el resultado de una pecaminosa ignorancia, de transposiciones a medias concientes y de autocultamiento de los motivos. Trátase aquí simplemente de la miseria de lo vulgar y del mal.

b) De distinto modo prodúcese la culpa de la acción que llega a ser conocida del saber trágico. El fracaso sigue a una acción que surge como moralmente necesaria y verdadera, esclarecidamente inspirada en la fuente de la libertad. El hombre no puede escapar de la culpa, mientras obra recta y verdaderamente; la culpa misma posee cierto carácter de no culpabi-

lidad. El hombre lo acepta en sí, no cede a la culpa, y se instala frente a su culpa no por la tenacidad de la obstinación, sino por obra de la verdad que ha de fracasar en el sacrificio.

GRANDEZA DEL HOMBRE EN EL FRACASO

El saber trágico no puede profundizarse sin considerar al hombre bajo una dimensión mayor.

Por el hecho de no ser un dios el hombre se empequeñece y aniquila; —pero su grandeza consiste en que impulsa las humanas posibilidades hasta la más extrema medida, pudiendo hasta perderse concientemente en ellas.

De ahí que esté esencialmente en el saber trágico, en cuyo seno el hombre sufre y fracasa, lo que él recoge frente a cualesquiera realidades y cualesquiera sean las formas a las que el hombre entrega su existencia.

El héroe trágico —o sea el hombre exaltado a un grado mayor— está como tal así en el bien como en el mal; en el bien integrándose y aniquilándose en el mal, en ambas situaciones fracasando, como existencia, en virtud de la consecuencia, ya sea de lo real o presuntivamente indeterminado.

Su oposición, su tenacidad, su arrogancia arrástranlo hacia la "grandeza" del mal. Su capacidad de soportar, su desafío, su amor, lo elevan hacia el bien. Siempre es exaltado y engrandecido por la experiencia de las situaciones-límite. El poeta lo contempla como la encarnación de algo que arrastra a más allá de la existencia individual, encarnación de una potencia, de un principio, de un carácter, de un demonio.

La tragedia exhibe al hombre en su grandeza más allá del bien y del mal. El poeta observa lo mismo que Platón: "¿Piensas tú que los grandes delitos y las mayores perturbaciones se originan de una naturaleza común y no más bien de una ricamente dotada... al paso que una endeble naturaleza nunca puede ser promotora de algo grande ni en el bien ni en el mal?" De las naturalezas mejor dotadas "salen así los que aportan a los estados y a los individuos la más grande calamidad, como también sus máximos bienhechores... Por el contrario, de una naturaleza mezquina no sale nada grande, ni para el individuo ni para el estado."

LA PREGUNTA POR LA VERDAD

La tragedia es el lugar en donde las potencias que entran en colisión son, cada una por sí, verdaderas. La separación del ser-verdadero o la no unidad de la verdad es una condición fundamental del saber trágico.

De ahí que en la tragedia sea vital el interrogante: ¿qué es verdad? y su correlación: ¿quién tiene razón? ¿tiene lo justo éxito en este mundo? ¿triunfa lo verdadero? La revelación de la verdad en todo lo que produce un efecto y al mismo tiempo la limitación de esto verdadero y, por lo mismo, llegar a conocer lo injusto en todo, constituye el proceso de la tragedia.

Pero existen algunas tragedias (como Edipo y Hamlet) en las cuales el héroe mismo pregunta por la verdad. La posibilidad del ser-verdad conviértese en tema y de ahí la pregunta por la posibilidad, por el sentido y las consecuencias del saber. De esas tragedias, ambas inexhaustibles, destaquemos, mediante la interpretación, esta característica fundamental:

EDIPO

Edipo es el hombre que quiere saber. Es el meditativo e ingenioso intérprete del enigma

que acaba por vencer a la esfinge. Por este medio se convierte en monarca de Tebas. Es pues el hombre avisado contra cualquier engaño, el que trae a la luz lo que sin saberlo ha cometido al ejecutar acciones temibles. Con esto Edipo opera su propia aniquilación. Es conciente de la fortuna y de la desdicha contenidas en su indagación, aspirando igualmente hacia las dos, dado que lo que quiere es la verdad.

Edipo no tiene culpa. Para no incurrir en las horrendas acciones vaticinadas por el oráculo —parricidio y boda con su madre— hace todo lo que puede. Evita pisar la tierra de los que considera sus padres. Sin saberlo mata después en otro país a su verdadero padre; cásase con su madre. "Nada de todo ello ejecuté a sabiendas." "Hícelo sin saberlo y, según la ley, sin culpa."

La tragedia representa la forma en que Edipo, como rey de Tebas, con el propósito de alejar del país la terrible peste, indaga primeramente sin presentimiento alguno; cómo retrocede horrorizado por la sospecha, para llegar, por fin, inexorablemente, al descubrimiento.

Edipo escucha del oráculo: el asesino de su propio padre, que aun permanece en el país, debe ser desterrado; sólo así se alejará la peste.

Pero, ¿quién es el asesino? Es preguntado Tiresias el vidente, pero no quiere contestar:

Ay, funesto es el saber cuando ninguna
recompensa le aporta al sabio...
Todos estáis ya locos, nada revelaré,
para no tener que revelar tu desdicha...

Edipo lo apremia, lo apostrofa, oblígalo a hablar y escucha: él en persona es el reo que ha profanado el país. Edipo, golpeado de eso que es imposible, se burla del fementido, malicioso saber adivinatorio y busca apoyo en su propio saber, apuntalado en la razón, con el cual él —y no el adivino— pudo vencer a la esfinge. Eso lo consiguió él "por medio del espíritu, no aleccionado por el vuelo de los pájaros".

Pero el adivino, a la sazón provocado al extremo, interpreta la espantosa verdad a manera de preguntas:

Y anuncio porque me injurias de ciego:
tú ves, y viendo no ves qué profundo has
[caído...
¿sabes acaso de quién naciste, lo sabes?

Entonces Edipo indaga. En el interrogatorio de su madre esclarécesele el sentido de la cues-

tión: querer saber, ser superior en la investigación y en el conocimiento; —y no obstante perpetrar sin saberlo lo peor— con lo cual a veces prosperan la vida y la fortuna— hasta que el saber vuelve a destruirlo todo completamente—; tal es la complicada trabazón de verdad y vida, que no puede despejarse:

Quien dijera que una colérica divinidad
me ha enviado esto, ¿no diría lo justo?

Retrocediendo horrorizado ante toda la verdad, prefiere morir a tener que conocerla íntegramente:

Mejor quisiera desaparecer
de la vista de los mortales, antes que ver
oprimida mi vida por la cruel vergüenza
de tamaña desgracia!

En vano pretende Jocasta orientarlo hacia el estado de ignorancia que no interroga, que ayuda a vivir:

¿Qué ha de temer el hombre a quien la fortuna
gobierna y a quien no guía una segura
[previsión?
Lo mejor es vivir cuanto mejor se pueda.
No te espante el incesto con tu madre.

Muchos son los mortales que en el sueño
se unieron con su madre, mas aquellos
que no se cuidan de esto
son los que viven más apaciblemente.
... deja esa indagación!

Mas ninguna seductora argumentación puede mover a Edipo a ocultarse la verdad después de haber encontrado sus huellas:

He de mirarla cara a cara, sin velos.

Pero así que aparece ante él en toda su desnudez, arráncase los ojos. En lo sucesivo sólo contemplarán la noche, ya que no supieron ver:

La crueldad que él sufrió ni lo que hizo.

El coro se pronuncia luego sobre la totalidad de la vida humana: la vida es una locura, la destrucción de esta locura es la ruina:

Generaciones de mortales,
sois semejantes a la nada.
Pues ¿quién entre los hombres
recibe más de dicha
que la precisa para creerse
dichoso, y luego hundirse?

A través de tu ejemplo,
oh desdichado Edipo,
a través de tu sino,
de los mortales a ninguno
considera dichoso.[1]

Siempre está Edipo, con su deseo de saber y su inteligencia superior, sobre el camino que no quería. Se despeña en la desdicha de un saber que no presentía:

Oh tú desventurado por el deber y la fortuna!

Pero este indeterminado deseo de saber y este aceptar incondicionado constituye, en el fracaso, otra verdad. Con Edipo, el desventurado por obra del saber y el destino, vincúlase, a través de la voluntad divina, un nuevo valor. Sus huesos aportan prosperidad a la tierra donde descansan. Afánanse los hombres alrededor del muerto y reverencian su tumba. Cúmplese en él mismo una íntima reconciliación, y en el proceso de las cosas acontece esa reconciliación por obra de la santificación de su tumba.

[1] Estos versos, 1186 a 1195, del Coro, han sido vertidos del original griego, dado que, pese a la belleza de la versión alemana que da Jaspers, algunos aparecen ligeramente parafraseados. Lo mismo para alguno de los otros trozos. (N. del T.)

HAMLET [2]

Ha tenido lugar un crimen que no puede probarse. El rey de Dinamarca ha sido asesinado por su mismo hermano, quien de inmediato asciende al trono casándose con la esposa del muerto. Un fantasma se lo cuenta sólo a Hamlet, hijo del rey asesinado, sin que medie ningún otro testigo. Nadie, fuera del mismo victimario, el rey usurpador, sabe del crimen. Según están las cosas en Dinamarca, nadie creería en el crimen, caso de que se le comunicase. Para Hamlet el fantasma no es, a fuer de fantasma, un testigo de absoluta validez. Lo más esencial de todo no cuenta con ninguna prueba y, no obstante, es algo poco menos que sabido de verdad por Hamlet. A través de ese vínculo la vida de Hamlet tiene un único objetivo, a saber: probar lo que carece de pruebas y, probado que estuviera, obrar en consecuencia.

Todo el drama es la indagación de la verdad por parte de Hamlet. La verdad, empero, no sólo consiste en la respuesta a la interrogación aislada acerca de las condiciones del asesinato.

[2] Por las siguientes interpretaciones soy deudor en lo esencial a: Karl Werder, *Vorlesungen über Shakespeares Hamlet* (1859-1860). 2 Aufl. Berlín 1893.

sino en algo más, o sea: el estado actual del mundo es de tal naturaleza que pueden ocurrir cosas así, que cosas así pueden permanecer ocultas, que cosas así pueden sustraerse al esclarecimiento. En el momento en que el problema resulta muy claro para Hamlet, sabe también que:

El tiempo ha salido de su carril: oh maldito [destino,
haber nacido para enderezarlo! (I, 5)

A quien le suceda lo que a Hamlet —quien sepa lo que nadie sabe, pero sin saberlo a ciencia cierta— el mundo se le presenta nuevo y diferente. Conserva para sí lo que no le es posible comunicar. Cada hombre, cada situación, cada orden particular muéstransele a través de la contradicción, en cuanto se convierten en medios de ocultación de la verdad, no verdaderos en sí. Todo es frágil, quebradizo. Todos hacen defección, cada uno a su manera, incluso los mejores (Ofelia, Laertes). "Oh señor, según marcha este mundo, ser honrado significa ser un elegido entre diez mil" (II, 2).

El saber y el ansia de saber de Hamlet lo separan del mundo. Dentro de éste no puede sentirse a su medida. Desempeña el papel del

insensato. La insensatez, la locura, es en el falso mundo la máscara que le permite no proceder como un hipócrita con sus opiniones personales, no dar pruebas de respeto y consideración cuando sinceramente no siente ninguna. En la ironía puede demostrarse verídico. Todo cuanto dice, ya sea verdadero o no, puede él —considerado ambiguo de todos— disimularlo bajo el papel de loco. La locura es el papel hecho a la medida que él escoge porque la verdad no consiente otro.

En el momento en que para Hamlet hácesele conciente su destino de excepción a través del sentirse al margen de los demás, y se da cuenta en medio de su conmoción y de manera fulmínea, de lo que a él le sucede, les dice a sus amigos, como quien se despide de todas las posibilidades reservadas al ser humano, pero inclusive ocultando esa misma despedida:

Haced lo que os señale vuestro interés y deseo,
pues todo hombre tiene intereses y deseos,
sean los que fueren; en cuanto a mi pobre parte,
fijáos, yo me voy a rezar. (I, 5)

Pero la máscara adoptada es sólo un papel que él representa en sus relaciones con los demás. Hamlet se ve obligado a desempeñar un

papel concreto, o sea: el de la indagación de la verdad en el seno de un mundo radicalmente falaz, y el del vengador de un crimen. Semejante papel en modo alguno podía llevarse a cabo de una manera uniforme, unánime, pura. Hamlet ha de tomar sobre sí la tortura de esa tensión que se establece entre su ser y el papel que le es señalado, de suerte que no ha de contemplarse a sí mismo sin reproche, sino que, como si tuviese un interlocutor, se rechazará a sí mismo. Los juicios que formula sobre sí han de entenderse teniendo en cuenta este hecho:

Para numerosos intérpretes Hamlet es el hombre incapaz de una decisión, el neurótico, el que vacila y el que aplaza para después, el soñador, el que no realiza. Muchas de las quejas que formula de sí parecen aseverarlo en tal sentido:

Pero yo,
tonto e irresoluto pillo, pícaro,
un soñador cualquiera... (II, 2)

De este modo,
de todos la conciencia hace cobardes,
y así el tinte nativo de una resolución
en el pálido molde del pensamiento, enferma;

y empresas de alto vuelo y de importancia
en virtud del pensar se descarrían,
perdiendo el nombre de acción... (III, 1)

Cómo me acusan todas estas cosas
espoleando mi tonta venganza!...

... o es un cobarde escrúpulo
del pensar, muy preciso para el caso—,
un pensamiento que, ya dividido,
muestra una parte de sabiduría
y tres partes cobardes —yo no sé
por qué vivo aún para decir: "esto ha de
[hacerse así"
dado que tengo motivos, voluntad y fuerza.
y medios, para hacerlo. (IV, 4)

En efecto, Hamlet ha de aparecer necesariamente como hombre que no actúa, puesto que siempre encuentra alguna razón para no accionar. Y hasta para su propia estimación Hamlet aparece así. Cada una de las palabras citadas que él pronuncia, la dice para impulsarse hacia la acción.

Mas he aquí que el rasgo fundamental de la tragedia es este, o sea: que Hamlet se muestra incesantemente activo respecto del objetivo de

la verdad y de la acción condicionada por la verdad —que sus razones de vacilación están total y absolutamente justificadas por la norma propiamente dicha de lo que es verdadero. La situación que le es impuesta por el destino es la que produce este aspecto del hombre endeble paralizado por la reflexión.

En modo alguno es Hamlet un cobarde o un indeciso en términos generales. Una y otra vez nos hallamos ante la evidencia de lo contrario:

No estimo mi vida ni en el valor de una
[aguja. (I, 4)

En efecto, Hamlet se juega la vida de la manera más temeraria. Tiene presencia de espíritu, encuentra por momentos el partido más adecuado (recuérdese la conversación con Rosencrantz y Guildenstern). Es el hombre que se anima a todo, es valiente, se mide con la espada tan bien como con el ingenio. No es su carácter el que lo paraliza. Sólo la especial situación del hombre que a la vez es sabio e ignorante —con un soberano poder de penetración hasta la última causa— es la que lo hace irresoluto. Cuando por un instante su temperamento, arrebatado hasta el paroxismo, logra

dominarlo y, en la creencia de atravesar al rey, mata a Polonio, pierde todo acuerdo consigo mismo, aun cuando el muerto hubiese sido el rey. Pues para el designio profundo de su propósito, lo que le interesa es que lo que ha perpetrado el rey llegue por modo convincente al conocimiento de su época, y no sólo que muera para lavar su crimen. Si medimos con arreglo a la forma drástica de un esquemático y ciego echar mano a la cosa, que caracteriza a los hombres definidos como sujetos decididos, es claro que Hamlet no acciona, es decir que no lo hace con inmediatez irreflexiva, o sea que en cierto modo se halla envuelto en el saber y al mismo tiempo en el saber de un no-saber, mientras que los que sólo se muestran resueltos en su firme defensa de una cosa, en su acatar irreflexivo, en su mudo golpear a ciegas, obedeciendo a su fuerza bruta, son los que realmente se hallan presos en la estrechez de sus ilusiones. Sólo un estúpido entusiasmo por aquella drástica acción inmediata del hombre pasivo en su ser él mismo, podría reprochar a Hamlet a causa de su falta de acción.

Lo verdadero es precisamente lo contrario. Lo que dice Hamlet en el momento en que se le esclarece el sentido de su posición:

Mi sino llama,
y hace a la mínima arteria de este cuerpo
tan furte como el nervio del león de
[Nemea, (I, 4)

es lo que Hamlet ha mantenido hasta lo último, hasta en los giros de sus rápidos cambios de palabra en lucha con Laertes, en donde muere. En cada gradación, esta tensión del más claro anhelo y de activa aplicación al asunto aparece como el movimiento hacia su objetivo —sólo una vez, al atravesar a Polonio, interrumpido por obra de un acto ciego de la pasión no armonizada con una clara estimación de las cosas. Que la acción y la máscara como tales no constituyen de suyo la verdad, sino que ésta, por el contrario, se produce primeramente en unión con su revelación en el conocimiento de los contemporáneos, a los que apunta su voluntad, lo prueban sus palabras en el momento de morir, a Horacio, que quiere morir con él:

Qué deshonrado nombre, oh buen Horacio,
quedaría detrás de mí,
si estas cosas no fuesen conocidas!
Si me llevaste siempre en tu corazón,
prolonga un poco más tu ausencia
de la bienaventuranza,

y sigue respirando con pena en este duro
[mundo,
para contar mi historia. (V, 2)

El indescifrable destino de Hamlet en su ilimitada voluntad de verdad no puede ser intimado por alusión a lo justo y verdadero y bueno en sí. Ese destino concluye en un callarse. Y, sin embargo, hay marcados algunos puntos en cierto modo firmes, que desde luego no son lo verdadero en sí, pero que hallan su ajuste en el proceso del destino de Hamlet, aunque no para él, sino para otros a partir de él. Es su asentimiento en el mundo como aceptación de los hombres que en la tragedia, en calidad de contrafiguras suyas, elevan todavía más hasta alturas inaccesibles, su vida de excepción y su destino:

Horacio aparece ante Hamlet como su único amigo: el hombre, íntegro y leal, esforzado, dispuesto a morir con él, y a quien confiesa Hamlet:

Desde que mi alma fue dueña de elegir
y pudo distinguir entre los hombres,
tu fuiste su elección: porque tú eras
el que no sufre nada mientras lo sufre todo;
un hombre que recibe de igual modo

los golpes y los dones de fortuna:
pues bienaventurados son aquellos
cuya sangre y prudencia están tan bien
[mezcladas
que no sirven para pito de la fortuna,
sonando según ella aprieta el dedo.
Dadme al hombre no esclavo de su pasión,
y he de abrigarlo en el fondo de mi pecho,
sí, en el corazón de mi corazón,
como hago yo contigo. Pero basta ya de esto.
(III, 2)

Como esencia y carácter, Horacio mantiene afinidad con Hamlet. Pero tarea y destino conducen a Hamlet al camino absolutamente solitario de una experiencia fundamental, que le es imposible compartir con nadie.

Fortinbras es el hombre que vive sin interrogantes en la desembarazada ilusión de la realidad del mundo y en el tipo de actividad con éste relacionada. Actúa despreocupadamente. Reverencia la dignidad. Tras la muerte de Hamlet exprésase simplemente así:

Yo, con tristeza abrazo mi fortuna:
tengo algunos derechos en este reino,
que a reclamar mi situación me induce. (V, 2)

De inmediato se aprovecha de lo que ha sucedido, aunque reverencia con suave estremecimiento de terror el destino del muerto, acreditando, al tiempo que ordena se le rindan los máximos honores, una vez más la calıdad de Hamlet, según se hubiera mostrado al mundo en el trono de Dinamarca:

pues se habría mostrado,
se haber subido al trono,
como el más noble de los reyes... (V, 2)

Fortinbras, este realista que no sabe y que es inconciente de su no-ser, vive. Posee la fuerza finita, embargado en los objetivos naturales de su posición personal, sin presentir nada de la miseria de una existencia sólo finita. Mas para los objetivos finitos de este mundo, él cuenta con el consentimiento de Hamlet, del hombre sabio: "él tiene mi voto de moribundo" (V, 2).

Pero a pesar de la nobleza de Fortinbras, ya desde el principio, al tiempo que Hamlet se compara con aquél, pónese de manifiesto cuán limitada y falsa es esta vida de los honores:

Realmente, ser grande
es no moverse sin un gran motivo,

sino luchar denodadamente hasta por una [brizna,
cuando se halla el honor en juego...
Miro, entretanto, avergonzado,
la muerte inminente de veinte mil hombres,
que por una ilusión, señuelo de la gloria,
van a sus tumbas como al lecho... (IV, 4)

Hamlet no puede ser ni Horacio ni Fortinbras. ¿Le falta por ventura la posibilidad de realización? Frente a lo terrible de la naciente interrogación por la verdad, parece no quedarle ninguna otra posibilidad de realización más que lo negativo. Por una sola vez, no obstante, el poeta le presenta por un momento a Hamlet la posibilidad de su realización, cuando, lleno de esperanza, le escribe a Ofelia:

Duda de la luz del sol,
de la lumbre de los astros,
duda hasta de la verdad,
pero nunca de mi amor. (II, 2)

En medida absoluta experimenta Hamlet en sí algo inconmovible, más que verdad, la cual puede, no obstante, —y aquí está lo trágico de esta tragedia— engañar en cualquiera de sus formas; pero Ofelia rehusa. La posibilidad de

Hamlet va a hundirse en la espantosa grieta de su alma.

El camino de la verdad de Hamlet no muestra ninguna liberación. Lo que este destino recoge es un ámbito del no-saber, una permanente percepción de los límites. ¿Está en los límites la nada? Que los límites no anuncian la nada, se entrevé a lo largo de suaves indicaciones que decurren a través de esta creación, las cuales parecen sin embargo sostener el todo:

Hamlet se niega a la superstición, mas no en razón de la claridad de su saber, sino en virtud de una confianza en algo indeterminado que abarca el todo:

"Desafío a todos los augurios: hay cierta especial providencia en la caída de un gorrión. Si sucede ahora, ya no sucederá en lo porvenir...

El estar dispuesto es todo; desde que un hombre no sabe lo que deja, ¿qué importa dejarlo con tiempo?" (V, 2)

Y todavía más directamente aludiendo al hacer concreto:

Veamos,
nuestro aturdimiento algunas veces nos sirve
cuando fracasan nuestros planes; y eso nos
[enseña

que hay una divinidad que nuestros fines forma,
por toscamente que los desbastemos. (V, 2)

No la nada, sino la trascendencia, hácese perceptible en los modos por los que Hamlet pone de manifiesto su no-saber:

Más cosas hay en cielo y tierra, Horacio
que las que sueña tu filosofía. (I, 5)

El comportamiento del no-saber aparece realizado de manera ininteligible, cuando el espíritu se niega a seguir hablandole a Hamlet:

Mas esta eterna revelación
no es para oídos de carne y sangre. (I, 5)

y también en las últimas palabras de Hamlet:

El resto es silencio. (V, 2)

Luego de toda la retracción en lo indirecto, el sello es puesto por las conmovedoras palabras de Horacio ante el príncipe muerto:

Estalla un noble corazón. Buenas noches,
[amado príncipe,
que coros de ángeles canten en tu reposo!
(V, 2)[3]

[3] La versión de los trozos de Hamlet ha sido hecha del original inglés. (N. del T.)

Es cierto que a ninguno de sus héroes, en la muerte, ha brindado Shakespeare un acompañamiento semejante. Hamlet representa —frente al sabio estoico, al santo cristiano, al anacoreta indio— no por cierto un tipo que exprese una difundida forma de vida. Pero Hamlet es único, en su calidad de hombre noble que, imperturbable en su voluntad de verdad y de elevación humana, entra de lleno en el mundo, no se sustrae a él, antes por el contrario es excluído por él; único como hombre en su pleno abandonarse a manos del destino, en su heroísmo no patético.

Es la situación del hombre la que se manifiesta en las alegorías del drama de Hamlet. ¿Puede encontrarse la verdad? ¿Es posible vivir con la verdad? A estos interrogantes responde la situación del hombre: La fuerza de la vida crece de la ceguera, en el mito que se cree y en sus sucedáneos, a partir de un presunto saber, en la ausencia de interrogantes, en las estrechas falsedades. La pregunta por la verdad en la situación humana presenta un problema insoluble:

La verdad, en su plena revelación, paraliza —salvo en los casos en que un inaudito heroísmo, como en Hamlet, sin ocultaciones, y en un incesante movimiento del alma imperturbada,

puede hallar el camino. La reflexión (la conciencia) debilita, en los casos en que, a la plena claridad, el no turbado impulso de un ser no logra primeramente su despliegue. La fuerza se consume sin una realización concreta y ofrece la imagen de una grandeza sobrehumana, no inhumana, en el trance de su fracaso. Lo mismo sucede desde otros puntos de vista: Cuando Nietzsche concede que la verdad no necesita encarnarse, sino que más bien necesita del error (es decir en relación a las verdades fundamentales que incidentalmente constituyen condiciones de vida). O bien cuando Hölderlin hace incurrir a Empédocles en delito, al presentarlo ofreciendo la verdad al pueblo. Trátase siempre de nuevo de la misma pregunta: ¿Tiene que morir el hombre por la verdad? ¿Es la verdad la muerte?

La tragedia de Hamlet es el saber en el estremecimiento ante los límites del hombre. No se trata allí de ninguna advertencia, de ningún privilegio, sino de un saber en torno al ser en el no-saber de la voluntad de verdad, con lo cual fracasa la existencia humana: "el resto sólo es silencio".

LA SUBJETIVIDAD DE LO TRAGICO

El saber trágico no es en modo alguno una despreocupada espectativa, sólo empeñada en conocer. Trátase de un conocer a través del cual devengo yo mismo según el modo particular de pensar, advertir y sentir que conozco. En este saber opérase una transformación del hombre, la cual emprende el camino de la redención, de un remontarse hacia el ser por obra de un triunfo sobre lo trágico. O bien emprende el camino de un dejarse caer en la no-obligatoriedad estética de un mero contemplar que dispersa al hombre, haciéndolo frívolo y carente de un fundamento.

EL CONCEPTO DE REDENCIÓN EN GENERAL

Abandonado en el mundo, librado a toda clase de miseria, sin una salida frente a la aniquilación que lo amenaza, el hombre ábrese camino hacia la redención, ya como auxilio en

este mundo o bienaventuranza en la eternidad, ya como liberación de la momentánea necesidad o redención de toda necesidad en general.

La salvación es la que aporta la actividad práctica de cada hombre en su situación con sus semejantes. Mas por encima de esto, desde épocas incalculables, brindan auxilio ciertos hombres particularmente señalados, o posesos, tales como magos, hechiceros, sacerdotes, dotados de medios especiales, accesibles sólo para ellos.

Implica una incisión profunda en la historia de la humanidad (en el último milenio a. de C.) el que la conciencia conciba la universalidad de la necesidad y al hombre como hombre, introduciendo aspiraciones de validez universal y pretendiendo la salvación de todos. No se trata ya sólo de la cotidiana necesidad de la existencia, no se trata sólo de la enfermedad, de la edad humana, de la muerte, sino de una caída fundamental del ser humano y del mundo (por obra de la ignorancia, del pecado, del desorden); los salvadores, los ordenadores del mundo y los pacificadores no aportan sólo un auxilio particular en el mundo de la hora presente, sino que con este auxilio —o hasta sin él— hacen mucho más, es decir: muestran la redención en general.

Esta redención se da en un acontecer objetivo, el cual llega al conocimiento del hombre por obra de la revelación, de suerte que a partir de entonces puede conocer el recto camino en general y encontrarse en él. El acontecer universal puede concebirse, o bien ahistóricamente como un acontecer que siempre retorna a través de procesos circulares, o bien como históricamente irreiterable con los grandes y decisivos acontecimientos de decadencias y renacimientos, y con los progresos de la revelación. En cada caso trátase de algo universal y suprainteligible, ya sea del carácter de leyes universales o de un proceso histórico universal. A partir de esto que abarca el todo, al que se ha conocido objetivamente, es conocida y superada toda necesidad. El individuo participa en él por obra de la disciplina y el ascetismo, por obra del proceso místico de su conciencia; por obra de la gracia es elevado, a través de un nuevo nacimiento de su ser, hacia una metamorfosis.

En la redención siempre hay algo más que una ayuda para esta o aquella desgracia. La miseria misma y la liberación de ella llegan a experimentarse, desde el fundamento de las cosas, al modo de un proceso metafísico.

TRAGEDIA Y REDENCIÓN

La visión trágica constituye una modalidad en la que la necesidad humana se muestra anclada, en sentido metafísico. Sin un fundamento metafísico, implica mera miseria humana, lamentación, desdicha, fracaso y frustración; lo trágico solamente se muestra al saber trascendente.

Aquellos poemas en los que se presenta lo espeluznante como tal, el robo a mano armada, el crimen, la intriga —o sea todas las sensaciones de lo espantoso— no son tragedias. Para que lo sean se requiere que el héroe sea instalado en el saber trágico y que el espectador sea conducido hasta éste. De ahí se origina el interrogante por la redención respecto de lo trágico, o bien el interrogante por el ser que se posee a sí mismo.

La interrogación es distinta para el héroe que se encuentra real y positivamente en la situación-límite, y para el espectador que, como tal, sólo como posibilidad experimenta esta situación-límite. Mas el espectador está propiamente en ella cuando se identifica: y sea lo que fuere lo que le resulta posible, él no experimenta, como si ya existiese real y positivamente,

dado que el espectador ha abandonado su yo en el yo del hombre, tal como uno que forma unidad con todos los otros hombres. Yo mismo soy en los hombres que representa la tragedia. Desde el dolor se me dice: Eso eres tú!, "compasión", no en el sentido de un blando lamento, sino en el de estar-personalmente-allí, es lo que convierte al hombre en hombre. De ahí la atmósfera de humanidad que se respira en las tragedias. Mas es en virtud de que el espectador se halla efectivamente en un estado de seguridad personal, por lo que puede con tanta facilidad caer de la seriedad de su conmovida condición de hombre en la mera no-obligatoriedad del goce estético de su vivencia y, por lo tanto, desnaturalizarla en un inhumano placer en lo espeluznante y lo cruel, o en una autojustificación moral, o bien en el autoengaño de fáciles sentimientos de irreal autoestimación en el proceso de su identificación con el noble héroe.

En el héroe del poema halla cumplimiento el saber trágico. No sólo sufre la miseria, la ruina, el hundimiento, sino que sabe el porqué. Y no solamente lo sabe, sino que su alma cae en el más elocuente desgarramiento. La tragedia presenta al hombre en las mutaciones que experimenta a través de las situaciones-límite.

El héroe capta la atmósfera trágica como Casandra; a través de interrogantes dirígese al gobierno de las cosas; a sí mismo llega a conocerse en la lucha con la potencia a la que obedece, y que no es todo; experimenta su culpa y la interroga; interpone su interrogación por lo que sea verdadero; y a conciencia da cumplimiento al sentido del triunfo y perecer.

La visión de lo trágico significa, en unión con el trascender, una liberación. En el saber trágico el impulso hacia la redención no es ya sólo el impulso hacia la salvación respecto de la necesidad y la desdicha, sino hacia la redención de la trágica situación del ser en el trascender. Mas aquí está la radical diferencia, en cuanto a si la redención acontece en lo trágico, o si tiene lugar una redención respecto de lo trágico. O bien lo trágico persiste y el hombre se libera al tiempo que soporta y va transformándose, o bien lo trágico mismo es en cierto modo liberado, y cesa en lo que era; el camino que lo atraviesa tuvo que ser recorrido; mas para la vida que se posee a sí misma, que ya no es más trágica, lo trágico implica lo ya atravesado, despejado, conservado en lo básico y transformado en fundamento. Ya sea en lo trágico o en la superación de lo trágico, el hombre encuentra su liberación después de la confusa

perplejidad. No se hunde ni en la tiniebla ni en el caos, sino que más bien arriba a una tierra de certidumbre del ser y goza de la satisfacción que ésta produce. Mas esta no es unívoca. Sólo se logra a costa del peligro de una radical desesperación, la cual persiste como amenaza y posibilidad.

LA REDENCIÓN EN LO TRÁGICO

Frente al poema, el espectador experimenta lo que le aporta la redención. No se trata ya esencialmente de un gusto en el mirar, de una necesidad de catástrofe, o impulso hacia lo que deleita y excita, sino que en todas estas cosas hay un algo más profundo que lo domina frente a lo trágico, o sea: el decurso de sus excitaciones, guiado por un saber que crece en la contemplación, lo pone en contacto con el ser mismo, de tal suerte que a partir de ahí su *éthos* recibe sentido y acicate en la vida práctica. Lo que en esta visión de lo universal acontece es, en todo caso, una liberación, la cual tiene lugar a través del ser-apresado totalmente por lo trágico mismo. En cuanto a la forma en que esto haya de ser interpretado, existe una serie de respuestas cada una de las cuales acier-

ta en algo de importancia, sin que ninguna de ellas, incluso consideradas en conjunto, den satisfacción a la realidad de este contemplar fundamental en el saber trágico.

a) En el héroe trágico contempla el hombre su propia posibilidad de aguantar con firmeza cualquiera cosa que ocurra.

La heroica prueba hasta la catástrofe final, muestra la dignidad y la grandeza del hombre. Puede ser valiente y restablecerse impávidamente en su transfiguración, mientras dure su vida. Puede sacrificarse.

Mas cuando todo sentido desaparece, cuando cesa toda posibilidad de saber, desde lo profundo emerge entonces algo en el hombre, es decir: la autoaseveración del ser, que tiene lugar en el padecer resignado —"calladamente debo marchar al encuentro de mi destino"— y se realiza en la valentía de la vida y en la valentía de abrazar la muerte, con dignidad, al borde del convertirse en imposibilidad. Cuándo una cosa o la otra constituye lo verdadero, es algo que no puede calcularse objetivamente. Desde el punto de vista de la inmediatez de los sentidos, puede aparecer como la tenacidad de la vida en vivir a cualquier precio; en lo cual puede haber mediado la obediencia de no abandonar una plaza, a la cual se me ha en-

viado, pura y simplemente, sin ninguna clase de actitud problemática. Desde el punto de vista de la inmediatez de los sentidos puede aparecer, por el otro lado, como la angustia que huye de la vida; en lo cual también puede haber mediado la valentía de morir ante una vida sin dignidad que se trata de imponernos y la angusia ante la muerte que nos mantiene en la vida.

Pero, ¿qué es valiente? —no por cierto la vitalidad como tal, no la energía de la mera tenacidad, sino la libertad respecto de la obligación de la existencia, el poder morir cuando, si el alma aguanta, en este mismo aguantar le será revelado al alma el ser. La valentía es algo común entre los hombres que se poseen a sí propios, aunque los contenidos de lo que creen sean diferentes. Es algo primigenio que, en el hombre trágico, en el hombre que naufraga en libertad, abandonándose con plena voluntad, se intuye como aquello en que se muestra la posibilidad de ser que se autoposee, de ser *propiamente*.

Frente a la tragedia, el espectador puede captar por anticipado, posibilitar o afianzar lo que él personalmente puede ser y ha esclarecido ya en el saber trágico.

b) En el naufragio de lo finito contempla el

hombre la realidad y verdad de lo infinito. El ser mismo es el más amplio abarcar entre todos los posibles, frente al cual ha de naufragar toda forma particular. Cuanto más grandioso el héroe y la idea en que vive, tanto más trágico el acontecer y tanto más profundo el ser que se revela.

No es la valoración moral de la justicia en el naufragio del culpable, que no hubiera debido ser culpado, lo que acierta en lo trágico; la culpa y el pecado son referencias estrechas que se hunden en la moralidad. Sólo cuando la sustancia ética del hombre se articula en potencias que están en colisión, recién entonces crece el hombre hacia la grandeza heroica, su culpa hacia una característica necesidad sin culpa, y el naufragio hacia un establecimiento en el cual está eliminado el acontecer. El hecho de que todo lo finito esté sentenciado delante de lo absoluto, eleva el naufragio, desde el seno de lo casual y absurdo, hacia la necesidad, en virtud de que se revela el ser del Todo, ante el cual el individuo, precisamente porque es grande, se inmola. El héroe trágico mismo marcha, vinculado en el ser, hacia su naufragio.

Especialmente Hegel ha hecho de esta interpretación el contenido normativo de la tragedia, simplificándola por ello en cuanto al sen-

tido, de suerte que se halla sobre el camino de hurtarle lo trágico propiamente dicho. La línea que distingue Hegel dase allí, mas sólo tiene validez en la correspondencia polar con una autoafirmación irreconciliada. Sin esto, se convierte en una trivialidad armonizadora y en prematura conformidad.

c) Mediante la contemplación de la tragedia nace en el saber trágico el sentimiento dionisíaco de la vida, tal como lo interpreta Nietzsche. En la desgracia mira el espectador el júbilo del ser, el cual consérvase eterno en el seno de toda destrucción, plenamente conciente del prodigar y destruir, del arriesgar y naufragar de su máxima potencia.

d) La contemplación de lo trágico obra, según Aristóteles, una catarsis, una purificación del alma. Compasión hacia el héroe y temor en cuanto a sí mismo llenan al espectador, quien al atravesar vivamente por esos afectos simultáneamente siéntese liberado de ellos. Del seno del estremecimiento nace la elevación del ánimo. Y una libertad del ánimo es el resultado de esos profundos sentimientos a los que en cierto modo se ha puesto en orden.

En todas las interpretaciones hay un elemento común, o sea: la revelación del ser en el naufragio es experimentada a la vista de lo

trágico. En lo trágico el trascender tiene lugar, sobre las miserias y el espanto, como fundamento de las cosas.

LIBERACIÓN DE LO TRAGICO

La liberación de lo trágico surge del poema sólo cuando éste pone su acento principal en la superación de lo trágico mediante el saber en torno a un ser, frente al cual lo trágico ha devenido, o bien el fundamento ya reconciliado o bien el primer plano visible.

a) *La tragedia griega.* En las Euménides Esquilo presenta el acontecer trágico como algo sucedido en tiempo pasado, y de ese acontecer resulta, mediante la reconciliación de dioses y demonios y con las instituciones del Areópago y del culto de las Euménides, la ordenación de la vida humana dentro de la Polis. La época trágica de los héroes es revelada por la época del derecho y el orden, de la inserción de la fe en la Polis con el culto de los dioses. Lo que era trágico en la noche tenebrosa conviértese en fundamento de una vida esclarecida.

Las Euménides constituyen la última parte de la trilogía, y es lo único que ha llegado hasta nosotros. El resto de los dramas de Esquilo conservados son piezas que forman la parte media

de la obra, es decir que a todos ellos les falta la subsecuente solución del final. Incluso el Prometeo es la pieza que formaba la parte media de una trilogía cuya pieza final representaba la abolición de la tragedia de los dioses para dar lugar a la ordenación propia de éstos. La fe de los griegos, llevada a su más clara perfección en Esquilo, preséntase en él dominando todavía lo trágico.

Asimismo Sófocles mantiénese todavía en esa fe. Su Edipo en Colono concluye, en comparación con Esquilo, hasta con una fundamentación reconciliadora. Siempre se da una significativa relación entre el hombre y dios, entre el hacer humano y las potencias divinas. Cuando esto no es claramente inteligible —he ahí el tema de la tragedia— el héroe trágico muere sin el saber de la culpa (como Antígona) o bien con una aniquiladora conciencia de la culpa (Edipo), de suerte que estos héroes no son llevados por un ser que se sabe, sino por un ser en que se cree, un ser de lo divino, hacia la sumisión frente a la voluntad divina y hacia el sacrificio de la voluntad y existencia propias—; la acusación, por momentos manifestándose irresistible, se sumerge finalmente en la queja lamentosa.

La redención de lo trágico se interrumpe en Eurípides. El sentido se desintegra. Conflictos del alma, conjuntos accidentales de situaciones, señorío de los dioses (deus ex machina), dejan lo trágico desnudo. El individuo es obligado a recogerse en sí mismo. La desesperación, el desesperado interrogar por el sentido y el objetivo, por la esencia de los dioses, surgen entonces, y no sólo la queja lamentosa, sino también la acusación aparecen en el primer plano. Por momentos parece darse una tregua de paz en la plegaria, en la razón divina, para en seguida volver a hundirse en nueva duda. Ya no existe ninguna redención más. En el lugar de los dioses aparece la Tyche. Los límites del hombre y su perdido abandono se muestran espantosamente.

b) *La tragedia cristiana.* El cristiano creyente ya no reconoce ninguna tragedia propiamente dicha. Cuando tiene lugar la redención, y siempre por obra de la gracia, para esta fe no trágica las miserias y la desdicha de la existencia mundana, elevada acaso a pesimista aspecto del mundo, transfigúranse en escenario de la prueba del hombre, mediante la cual obtiene éste la eterna salvación de su alma. La existencia mundana aparece como un acontecer subordinado al gobierno de la Providencia. Todo significa

aquí camino y transición, mas no ser último.

Ahora bien, toda tragedia es, aprehendida en su trascender, y como tal, transparente: también la capacidad de soportar y de perecer en la nada producen una "redención", pero en lo trágico ésta se opera mediante el hecho mismo. Incluso el soportar y la autoafirmación en el derrumbe no tendrían sentido, si ello no fuese más que una pura inmanencia. Pero la inmanencia no es superada, en la autoafirmación, por obra de otro mundo, sino que lo es sólo en el trascender como tal, en el saber del límite. Sólo una fe que conoce un ser otro que el inmanente, libera de lo trágico. Así es el caso en Dante, en Calderón. El saber trágico, las situaciones trágicas, el heroísmo trágico, todo es radicalmente metamorfoseado, en virtud de que, por obra de la exposición, es recogido en el sentido de la Providencia y de la gracia que redime de todo este total e inmenso ser de la nada y de este autodestruírse del mundo.

c) *La tragedia filosófica.* La redención de lo trágico a través de un planteamiento filosófico fundamental no puede sostenerse en lo trágico. No basta que el hombre soporte con firmeza y sin hablar. Tampoco basta que se halle desde luego dispuesto para otra cosa, a la cual, em-

pero, sólo concibe a manera de símbolo en los sueños de la fantasía. La superación de lo trágico tendría que cumplirse, más bien, en una realización que por cierto es posible sobre la base del sabor trágico, pero que no es persistente en éste. Esta superación ha sido expuesta una única vez y, por lo mismo, en un único poema: en el *"Nathan el Sabio"*, de Lessing, el más profundo drama alemán, conjuntamente con el Fausto. (Pero Goethe, con ser más fecundo, de visión más poderosa, sírvese para su revelación de la autoridad de los símbolos cristianos; Lessing se circunscribe a una no ilusoria humanidad como tal, erróneamente identificada con la mezquindad, la incultura, lo informe, sólo cuando el lector no cumple por iniciativa personal lo que el poeta expresa con tanta claridad.

Lessing escribió en medio de la mayor desesperación de su vida (tras de la muerte de mujer e hijo), y en medio del fastidio de las discusiones con el infame pastor Götze, este "poema dramático", según lo denomina él. Frente a la posibilidad de que por obra de semejante época de desesperación, uno pueda olvidarse de considerar el mundo tal como es realmente, expresa Lessing: "¡En modo alguno!: el mundo, tal como yo lo pienso, es precisamente un mundo

natural, aunque a la Providencia no deba imputársele probablemente que no sea precisamente tan real y positivo". (13, 337). Este mundo tan natural, que no es el que prevalece y que sin embargo no es irreal, es el que muestra Lessing en su "Nathan".

"Nathan el Sabio" no es una tragedia. Nathan, en el momento de aparecer en el comienzo del drama, tiene su tragedia a sus espaldas, en el tiempo pasado. Ella ha quedado atrás: el suyo es el destino de Job, el delito de Assad. Del seno de la tragedia y del saber trágico —ante todo en Nathan— surge lo que se expone en el drama. La tragedia no aparece superada, como en Esquilo, por obra de la mítica visión de un mundo gobernado por Zeus, Diké y los dioses; no como en Calderón, por obra de la definida fe cristiana en la que todo se resuelve; no como en los dramas indios por obra de una ordenación del ser en la que no se duda..., sino por obra de la idea del ser humano que se autoposee. Esta idea se desarrolla no como un ser-así ya dado, sino como un ser-así en proceso de devenir; no aparece allí en la visión de un mundo acabado y perfecto, sino en la forma de una aspiración que abarca el todo, una aspiración que se concreta surgiendo del trato

íntimo que tiene lugar en la comunicación de estos hombres.

Es como si la madurez del alma razonable de Nathan, vuelta en sí misma en medio del más inmenso dolor, condujese al conjunto de los hombres como si se tratase de una familia cuyos miembros ya no se conocen, sino que recién entonces se reconocen (simbólicamente representado en el drama como una familia realmente emparentada por los vínculos de la sangre). Lessing no procede por cierto con arreglo a un plan predeterminado resultante de un saber omnicomprensivo, sino paso a paso con aquel saber y presentimiento elaborados por él en la situación, por obra de su amor a los hombres que siempre lo acompaña. Pues los caminos del hombre no son racionalmente posibles de conformidad con un objetivo, sino que nacen de la fuerza del corazón, la cual se sirve de la más prudente razón.

A partir de allí, el drama presenta la forma en que todo adviene, saliendo de las perplejidades, a su solución. Los actos de desconfianza, de menosprecio, de enemistad, redímense en la revelación de la esencia de estos hombres. Conmueve de júbilo lo que acontece por impulsos de amor en el ámbito de la razón. La libertad produce la libertad. Surgiendo de la

profundidad de estas almas, en un medio de prudente reserva y en seguida de repentina y segura comprensión, de cálculo previsor y en seguida de arrebatadora franqueza, tienen lugar esos encuentros entre los hombres en los que se fundan las solidaridades inconmovibles, al paso que las infamias impropias de la familia humana marchan imperceptiblemente hacia la impotencia.

Pero los hombres no son ejemplares indiscriminados de un ser humano único y justo, sino que están originariamente hechos de suerte que siempre aparecen como seres individuales particularizados, como figuras individualizadas que coinciden, no sobre la base de una hechura común (pues aquéllas son tan diversas como posibles, a saber: derviches, frailes, templarios, Recha, Saladino, Nathan)[4], sino sobre la base de una común orientación hacia lo verdadero. Todos incurren en las peculiares tribulaciones que les salen al encuentro y a través de las cuales diferéncianse los unos de los otros; todos consiguen resolver estas tribulaciones, superar la forma especial propia de su ser-así, de su modalidad, sin extinguirlas, pues todos viven a

[4] Alude a todos los personajes que figuran en *Nathan el Sabio.* (N. del T.)

partir de un profundo fundamento, en el cual todos arraigan en común. Son pues en todo momento formas particulares del poder ser libres y del ser libres.

Este drama es el proceso de encarnación de la "razón" en personalidades humanas. La atmósfera misma de este poema, más todavía que las frases y acciones particulares, y que sus emociones y verdades, nos hablan como el espíritu del todo. No debemos demorarnos en el asunto. La romántica situación en tierra santa en tiempo de las Cruzadas, en que todos los pueblos y los hombres se encuentran y ejercen influencia los unos sobre los otros; las ideas de la Ilustración alemana, el judío despreciado desempeñando el papel principal, todo eso no es esencial, sino que es material de época e imprescindible vehículo de visualización para lograr expresar lo que en última instancia se sustrae al poema mismo. Es como si Lessing hubiese querido lo imposible, y como si casi lo hubiese conseguido. Las objeciones en cuanto a que sólo se trata de abstracciones antipoéticas, ideas propias de la Ilustración y tendencias ideológicas, afectan no más que a los detalles aislados y al asunto. Lo evidentemente más fácil es también lo más difícilmente inteligible, bien que no por cierto para la inteligencia y el

ojo, sí para el alma que debe salir adelante desde su propia profundidad, para seguir la pista al entusiasmo de esta filosofía, su insondable tristeza, y su apacible, franca alegría, husmeando en nuestro Lessing, que es único.

"En la medida en que la reconciliación de las partes es posible, desaparece lo trágico" (Goethe). Si esta reconciliación es pensada como proceso del mundo y de la trascendencia, en la que todo de suyo marcha hacia la armonía, en ese caso es una ilusión por obra de la cual lo trágico se pierde y no es superado. Pero si la reconciliación es la comunicación de los hombres que tiene lugar desde la profundidad de la amorosa lucha y de la unión resultante de ella, en ese caso no se trata de una ilusión, sino de la tarea existencial del ser humano en la superación de lo trágico. Sólo sobre esta base son inteligibles las superaciones metafísicas de lo trágico, sin que medie autoengaño.

LA TRANSFORMACIÓN DE LO TRAGICO EN NO OBLIGATORIEDAD ESTÉTICA

La tragedia griega fue erigida en culto de Dionisos; fue pues un acto del culto. También tenían una referencia cultural los misterios medievales, en cuyo sentido tŏdavía Calderón com-

puso tragedias que eran misterios. Mas en la Inglaterra de Shakespeare la tragedia fue el autoconocimiento de un vigoroso mundo. En los puntos culminantes sin duda tenía lugar una íntima liberación que, inmanente al mundo, era lo análogo con un acto del culto en virtud de la elevación que el hombre allí experimenta. Los grandes poetas eran educadores de su pueblo, profetas de su *éthos*. El auditorio no sólo era presa de la emoción, sino que se transformaba interiormente.

Pero siempre se deslizan muy pronto poema y espectador, hacia el mero espectáculo. Éste no ata con ninguna obligación. La primigenia seriedad fue un modo de la "redención" del saber trágico; algo acontecía en el hombre que asistía al espectáculo. Mas en el deslizamiento hacia un entretenerse común a los humanos, aquella seriedad pierde su carácter, transformándose en el placer de dejarse conmover.

Es esencial que yo no solamente contemple, edificándome "estéticamente", sino que yo, como yo personal, esté participando y que realice el saber que se muestra en la obra como algo que me toca personalmente. El contenido se pierde desde el momento en que yo me creo en estado de seguridad y asisto como a algo extraño o como a una cosa que me hubiera

podido suceder, pero de la cual he escapado finalmente. En tal caso miro como desde un seguro puerto hacia el mundo, como si yo no buscase en él ya, con mi destino personal, sobre insegura barca, el punto de arribo. En tal caso, lo veo a través de grandiosas interpretaciones trágicas, a saber: el mundo está establecido para derrumbe de la grandeza, y que esto suceda así es para placentera diversión del despreocupado espectador.

El resultado de esto es una parálisis de la actividad existencial. Lo que hay de desdicha en el mundo, no despierta, sino que da lugar a una postura o actitud interior, o sea: ya que esto es así, puesto que esto es así, yo no puedo cambiarlo y debo sentirme alegre y no tomar cartas en el asunto. Pero siento el ansia de verlo a distancia: en otro cualquier lugar eso puede suceder, aunque yo me esté en perfecto sosiego. En el acto de contemplar experimento la sensación, realizado una edificación sobre la base de la presunta grandeza de mis sentimientos, adopto un partido, formulo un juicio, me mantengo en suspenso, y me conservo a distancia de la realidad.

La transmutación del saber trágico en un fenómeno estético de la cultura cumplióse ya en la antigüedad (en la reiteración de los vie-

jos dramas) y posteriormente de nuevo en los tiempos modernos. No sólo los espectadores, sino también los poetas abandonan la grave seriedad primigenia. Las nuevas tragedias del siglo XIX nacen en gran parte de las construcciones del pensamiento, como producciones del virtuosismo en el arte de lo patético que cautiva. Así como en lo antiguo la redención por lo trágico era una liberación conseguida por la introvisión a través de lo trágico y en dirección hacia un fundamento no expresado e inexpresable, eso se transforma ahora en un conocer de las teorías filosóficas de lo trágico bajo el disfraz de las figuras teatrales. Se trata aquí de una irrealidad, decorada con la magnificencia de la escenificación estética. La discrepancia entre hombre y obra da nacimiento en este descaminado mundo cultural, por regla general a imágenes sin sangre, en las cuales la violencia de las emociones sentimentales, lo dramático de los acontecimientos, la habilidad en los efectos escénicos, no consiguen compensar de lo que habla en la infinita profundidad de los dramas griegos y de Shakespeare. También ahora se da lo obtenido por el pensamiento, lo sentimental, lo patético, o también lo percibido algunas veces con verdad, mas no lo estructurado según su forma acabada. La grave seriedad de la cul-

tura en vez de la seriedad de la existencia produce en poetas tales como Hebbel y Grillparzer —por nombrar algunos de los mejores— figuras que, cuando se golpea en su verdad, suenan finalmente a hueco.



INTERPRETACIONES SISTEMATICAS DE LO TRAGICO

En sus situaciones-límite los héroes trágicos verifican la realidad trágica. Ésta es objeto de exposición en el poema; los héroes la expresan en frases sobre lo trágico del ser en general. El saber trágico deviene un rasgo fundamental de la realidad trágica. Mas el desarrollo sistemático de una interpretación trágica del mundo (de una metafísica trágica) constituye una modalidad de pensamiento que sólo es emprendida en la concepción especulativa de tal tipo de poesía y, conjuntamente con ella, del mundo. Lo trágico ha de ser entendido a partir de un principio y deducido en sus ramificaciones.

Las autointerpretaciones que se presentan en la poesía trágica dan lugar, metódicamente reducidas a un conjunto, a interpretaciones sistemáticas de lo trágico. Éstas son, o bien de carácter mítico o bien filosóficoconceptuales. Lo que ya ha ido presentándose al pasar, representémoslo ahora en su conexión.

LA INTERPRETACIÓN MÍTICA

La interpretación mítica constituye un pensar en imágenes, pero en imágenes como realidades. Esta interpretación domina en la tragedia griega. Una exposición de la tragedia por medio del saber acerca de dioses y demonios tiene significación sólo dentro del ámbito de la fe en tales dioses. En eso consiste la distancia de la tragedia griega con respecto a nosotros. Nosotros no sacrificamos en el altar de sus dioses, no creemos en sus demonios. Pero podemos comprender qué clase de contenido operaban en ellos. Por modo incomparable estamos sujetos por la grave seriedad de lo que allí era pensado, interrogado y contestado en forma de figuras. La proximidad de Shakespeare consiste por el contrario en la proximidad de su atmósfera, la cual le permitía, sobre la escena mundana, expresarse por medio de *cifras* en vez de hacerlo mediante contenidos de fe sustantivados. En Shakespeare no existen las Euménides, ni la Moira, ni Apolo ni Zeus, sino brujas, apariciones de espíritus, relatos fabulosos; no hay ningún Prometeo, sino un Ariel y un Próspero; no existe un culto como marco de la representación escénica, sino la encumbrada tarea de

mostrar el mundo como en un espejo, dando testimonio de que es una realidad, haciendo perceptible el fondo de sentido, orden, ley, verdad y divinidad. De ahí que resulte precario una interpretación mítica de las tragedias de Shakespeare.

La interpretación mítica refiérese ante todo al gobierno de las cosas:

El hombre planificador que a sí mismo se erige en conductor de las cosas, ha de experimentar que con todo su plan se mantiene subordinado a otra cosa que abarca un radio más extendido. Su no-saber constituye la revelación de su saber trágico por lo que no ha logrado penetrar, o sea: el acontecer trágico sigue a una dirección (Lenkung) inflexible a todo.

Esta conducción es comprendida, en el saber trágico, como "destino". Pero lo que sea destino adopta míticamente diferentes formas: es la maldición *impersonal-anónima* que se da como resultado de un delito que prosigue a través de nuevos crímenes, de generación en generación —maldición de una estirpe— (en Esquilo y Sófocles), ejecutada por seres demoníacos (por ejemplo las Erinias), sabida con anticipación por los dioses y pronosticada en los oráculos, estimulada o refrenada por la intervención

personal. En modo alguno es siempre o la mayoría de las veces por culpa del hombre. Antes por el contrario, el héroe puede decir con razón:

Las acciones que realicé
fueron más padecidas que ejecutadas por mí...
Nada de ello lo hice por voluntad!...
Todo fue sin saber y, según ley, sin culpa...
cuanto hice no obrando a libertad.

Sólo vale esta conclusión:

Quién escapó nunca a la fatal desdicha!

Así como la maldición, hay también la *esperanza.* Y ésta es tan segura como fue aquélla inexorable (Edipo halla el bienaventurado final que le fuera prometido, en la sacra pradera de las Euménides).

Lo impersonal-anónimo es en particular la *Moira,* que domina por encima de los dioses, a la cual también ellos tienen que sujetarse o con la cual el padre de los dioses, Zeus, se identifica (Esquilo).

Si es la *Tyche*, la casualidad, que absurdamente y sin referencia a los dioses gobierna conforme a la arbitrariedad (como aparece en

Eurípides), luego es endiosada o convertida en divinidad menor en calidad de Tyche (en la época helenística) y de diosa Fortuna.

La conducción o gobierno es la *Providencia* que, como insondable voluntad de Dios, dirige las cosas para la salud del alma (en Calderón).

Toda conducción tiene lugar por obra de las acciones del hombre mismo, las cuales llevan al hombre hacia donde no piensa y producen lo que no quiere.

Para la visión mítica el mundo es un ámbito de influencia de los poderes divinos y demoníacos. Éstos están implicados en los efectos que se ejercen de manera anónima, tales como aparecen en los hombres, los acontecimientos y las acciones. Y advienen a la comprensión del hombre así que sean contemplados en su origen, o sea en los dioses y demonios.

LAS INTERPRETACIONES FILOSÓFICAS

En vez de con el auxilio de imágenes, el pensamiento pretende, mediante conceptos, comprender lo que sea lo trágico propiamente dicho. Se intentan interpretaciones de carácter universal:

La tragedia es colocada en el *ser* como tal. Lo que es, lo es en la negatividad (en la dialéc-

tica de todo ente), por medio de la cual éste se mueve y deviene trágico. Dios en el origen es trágico: el dios sufriente es el fundamento del ser. El "pantragismo" es una metafísica de la tragedia universal. La tragedia del mundo es una consecuencia de la tragedia en el fundamento. El ser se presenta como quebradizo.

Decir del fundamento del ser que es trágico, eso nos parece a nosotros, sin embargo, absurdo. En vez de un genuino trascender, en ese restringente saber aparencial tiene lugar una absolutización de algo que pertenece al mundo, o sea: la tragedia se da en la apariencia del fenómeno. Lo trágico permite que transparezca el ser; a través de la tragedia habla una cosa que ha dejado ya de ser trágica.

La tragedia es colocada en el *mundo*. La tragedia del mundo es entonces la universal negatividad que se da en la apariencia del fenómeno, o sea: la finitud de todas las cosas, la multiplicidad de todo lo que está separado, la lucha de toda existencia contra toda otra existencia por la supervivencia y el poder, la casualidad. De ahí que se denomina trágico el acontecer del mundo, la universal destrucción de todo lo que nace.

Mas de esta forma lo trágico no solamente es nivelado con cualquiera especie de mal, desdi-

cha o dolor, los cuales suponen siempre la experiencia interior de una vida, sino con la negatividad en general. Pero nosotros sólo hablamos de la tragedia propiamente dicha, en el hombre.

La tragedia del *hombre* es considerada en estadios:

a) Todo vivir, hacer, producir, imponerse humanos tienen, al fin, que fracasar. La muerte, el dolor, la enfermedad, la transitoriedad, probablemente pueden ser disimuladas, pero aquello último es lo que lo abarca todo. Pues la vida es, como existencia, finita; está en la multiplicidad de lo que se excluye y de lo que se hostiliza. Ella se derrumba. El saber en torno a esto es ya la tragedia, a saber: desde un omnicomprensivo fundamento de la existencia surge toda forma particular del proceso de aniquilamiento y de los caminos del dolor hasta la aniquilación.

b) Pero una más profunda tragedia nace solamente cuando el saber trágico logra captar la ruina, según ésta aparece puesta en lo verdadero y en lo bueno mismos, adviniendo ineludiblemente a su validez:

Lo que ha sido separado está también en la múltiple verdad. La verdad está frente a la verdad y tiene, por derecho propio, que entrar en

lucha no sólo contra lo injusto, sino contra el otro derecho de la otra verdad. Es tragedia porque es una contraposición irreconciliable. Si todo esto logra expresión mítica en el culto de muchos dioses, en el cual el culto de uno es compensatorio del culto del otro o simplemente lo excluye, o bien si se presenta, falto de una interpretación intuitiva de tipo universal, como la lucha de Existencia con Existencia [5], todo esto es en el fondo coincidente, o sea: la forma particular de cada existencia humana, el espíritu, la Existencia se mantienen, no sólo en solidaria comunidad, sino también en una lucha por excluirse recíprocamente. Lo moralmente necesario soporta en sí una culpa, dado que aniquila por su parte algo que precisamente es también moralmente necesario.

A partir de esto se muestran las diferencias que ponen de relieve lo trágico propiamente dicho: el derrumbe universal es sin excepción el rasgo característico fundamental de la existencia: éste involucra en sí la desdicha ocasio-

[5] En el pensamiento de Jaspers *Dasein* significa la existencia objetiva, lo existente, y *Existenz* lo que es para sí, distinto de todo ser de las cosas. Cuando en el texto aparece la palabra existencia sin ninguna aclaración, es que se refiere al *Dasein*, cuando aparece existencia en el otro sentido de para sí, se pone en mayúscula la palabra. (N. del T.).

nal, la culpa finalmente sorteable, la miseria de un sufrimiento sin resultados. Sólo la catástrofe, que no sobreviene a destiempo —o sea antes del éxito y desarrollo posibles— sino que se origina del éxito mismo, constituye lo trágico propiamente dicho. El saber en torno a un ilimitado abandonarse del Dasein (la existencia humana) en brazos de la universal indeterminación no configura todavía el saber trágico, sino sólo el saber acerca de los ingénitos gérmenes de destrucción definitiva contenidos en lo verdadero y en el bien, o sea: el estar-expuesto al abismo sin fondo en medio de las más absolutas e íntimas seguridades del presunto éxito y de una presunta firmeza.

De ahí que no haya saber trágico en modo alguno en el impulso hacia la catástrofe y el sufrimiento, sino sólo en la aceptación personal del peligro y luego de la inevitabilidad de la culpa, de la correspondiente destrucción en el seno de una acción verdadera, en la realización misma.

No es el pensar la alternativa "éxito o catástrofe" lo que logra captar lo trágico, sino sólo el penetrante pensamiento que contempla, en medio del éxito más absoluto, la más absoluta catástrofe. Asimismo se dan también una no auténtica catástrofe en la forma de frustración

equívoca, la desdicha ocasional, el impulso invertido hacia la catástrofe en lugar de hacia la realización, la ruina en modo alguna necesaria.

LOS LIMITES DE LAS INTERPRETACIONES

Bajo el nombre de saber trágico se cumplen primigenias visiones del ser. Mas todas las interpretaciones de lo trágico resultan insuficientes. Incluso la interpretación mítica constituye un modo de la visión trágica, según impera sólo en la tragedia griega. Intentar reducir las visiones trágicas a un solo denominador inteligible es, empero, insensato. Puesto que, como visiones, son siempre en mayor o menor medida lo que puede expresar alguna concepción particular. Determinadas interpretaciones del sentido de los lineamientos aislados del saber trágico —en los objetos trágicos de la poesía— no aciertan en la totalidad. Interpretaciones que pretenden ser una interpretación universal de lo trágico, lo hacen estrecho o apuntan hacia algo distinto de lo trágico.

Primeramente es preciso distinguir la realidad trágica, en segundo lugar el saber trágico en el proceso conciente de esta realidad, y en

tercero la filosofía de lo trágico. La realidad trágica deviene operante sólo con el saber trágico que transfigura al hombre. Mas la filosofía de lo trágico —la interpretación— conduce, o bien a un cambio de dirección del saber trágico o hacia la apertura de la visión autónoma originaria.

1. *La desviación del saber trágico hacia una cosmovisión trágica.*

Todo intento de una excluyente deducción de lo trágico como modalidad predominante del ser, es una filosofía que ha efectuado una desviación. Contra ella se levanta, como contra cualquier tipo de metafísica que deduce el ser y el mundo y predica del ser o de Dios qué cosa sean, esta objeción, a saber: que absolutiza e introduce la finalidad. Incluso los penetrantes dualismos que son sostenidos como origen de lo trágico en el fundamento del ser (por ejemplo: en Dios lo que Dios mismo no es), sólo son cifras relativamente válidas en el pensar de la filosofía, mas no vías para la deducción de un saber. El mismo saber trágico es un saber franco, no un saber deductivo. Y muda de dirección cuando se fija en un pantragismo de cualquiera especie que fuere.

Cual sea el aspecto que presenta el estrechamiento y conversión de una filosofía trágica, puede estudiarse en Hebbel. Su interpretación sistemática deviene absurda, amén de monocorde y fanática. El resultado es un poetizar a partir de construcciones especulativas; de ahí la pérdida de la propia profundidad de alma, por una parte, sólo en lo psicológico, y por la otra en lo grandioso incrementado especulativamente. Por lo demás logra acertados enfoques y aspectos de repentismo intelectual. Pero su conciencia trágica es una conciencia de la miseria bajo el ropaje de la apariencia filosófica.

Como concepto de la estética, lo trágico ha recibido una coloración que corresponde a la pervertida filosofía de lo trágico, así cuando se habla de lo trágico como ley universal (Bahnsean) o del sentimiento trágico de la vida (Unamuno).

a) El más sublime descarrilamiento de una cosmovisión trágica acontece mediante la absolutización de lo trágico propiamente dicho, en valor y esencia del ser humano.

Lo trágico está separado de la desdicha, el sufrimiento, el derrumbe; de la enfermedad y de la muerte, del mal. Está separado por obra del modo del saber (sistemático, no aislado; interrogando, no aceptando; acusando, no la-

mentándose), y también por lo ceñido de la conexión entre verdad y ruina, de tal suerte que tiene lugar un crecimiento de la tragedia con el rango de las potencias, de la hondura de la necesidad. Toda desdicha deviene trágica sólo por obra de la conexión en que esté o a la que se halle referida, por obra de la conciencia y el saber de los que padecen y de los que aman, por obra de la interpretación como sentido dentro del saber trágico. Pero por sí mismo no es trágico, sino la carga que sobre todo pesa. El saber trágico irrumpe hacia dentro y a través, pero no subyuga —deja demasiadas cosas sin tocar siquiera, olvidadas o inadvertidas; induce hacia un transfigurado ámbito de grandiosidad, puede disimular pese a toda su clarividente honradez.

Lo trágico es un privilegio de los más encumbrados, los restantes tienen que contentarse con ser destruidos indiferentemente en la desdicha. Lo trágico no es una característica de la esencia del hombre, sino de la aristocracia humana. Esta cosmovisión como posesión de privilegiados es prescindible y poco grata; conforta sólo por la exaltación del sentimiento de autovaloración.

El saber trágico tiene asimismo su limitación: no configura una total interpretación del mun-

do. No se convierte en intérprete del dolor universal; no aprehende la totalidad de lo terrible e insoluble del ser humano. Esto se pone de manifiesto en el hecho de que realidades de la existencia tales como enfermedad, muerte, casualidad, miseria y malignidad pueden desde luego convertirse en mediadores de la aparición de lo trágico, aunque no valen ya como tales, puesto que no son trágicos. La cosmovisión trágica vive en lo grandioso y se remonta mediante una realización que es a su vez un venturoso sino del exitoso derrumbe, digamos así, por encima y más allá de la realidad. Pero por lo mismo esa visión estrecha nuestra conciencia. Pues en la medida en que ésta se libera en el hombre, tiene lugar sólo bajo la disimulación de las abismales y espeluznantes realidades. La desgracia sin consuelo, sin sentido, lacerante y que precipita hacia lo absurdo, clama por auxilio. La realidad de todas estas miserias sin grandeza son hechas de lado como insignificantes por parte de la ciega sublimidad. El hombre se abre paso hacia la liberación de sus espantosas realidades privadas del impulso del vuelo trágico.

A esa inmisericorde ceguera, corresponde cierto desleimiento estético en los giros corrientes del discurso que tocan lo trágico y que, sin

embargo, lo trastruecan, puesto que falsamente alejan la realidad y, con excesiva ligereza, liberan de la visión de la desdicha del mundo, tal como es efectivamente, a saber: en lo trágico se da expresión a la insignificancia de la vida en sí, de la existencia individual y finita; —el derrumbe de la grandeza es precisamente un carácter de la grandeza;— el mundo está hecho para desastre y aniquilación del hombre que sale de lo común. En tales desvaídas formulaciones, que suenan tan penetrantes a despecho de su vaguedad, se miente ampliamente por obra de un falso reflejo sobre la fragilidad fáctica, tal como es realmente.

b) En todas las cosmovisiones trágicas se pierde la polaridad del saber trágico. En la visión primigenia lo trágico se da conjuntamente con su liberación. Cuando lo trágico es despojado de su contrapolo, y aislado en sí mismo, convirtiéndose en *sólo-trágico,* entonces se alcanza un vacío sin fondo que en ninguna de las grandes tragedias aparece como fundamento.

Lo *sólo-trágico* resulta apropiado para servir de disimulación de la nada, cuando la falta de fe desea proporcionarse una forma. En la grandeza trágica, el orgullo del hombre nihilista se eleva a lo patético de la autoconciencia heroica. En los casos en que se pierde la grave se-

riedad, el estimulante de lo trágico aporta una seriedad de pura apariencia. Se apela entonces al germanismo, a las sagas, a la tragedia griega. Pero lo que allí era creído y era realidad, resulta un hipócrita sustituto de la nada. Es utilizado en los giros del lenguaje para interpretar de manera heroica, ora la propia y claudicante existencia falta de heroísmo, o también para asignarse, en la seguridad de una cómoda vida, un valor de pura apariencia salido de sus propios sentimientos heroicos...

En tal perversión de la cosmovisión trágica los oscuros impulsos pueden agotar su vehemencia: el placer de lo absurdo, el gusto en atormentar y ser atormentado, en la destrucción como tal, la furia sobre el mundo y los hombres, conjuntamente con la furia sobre la propia y desdeñada existencia.

2. *La esencia del saber trágico.*

En lugar de elaborar sistemáticamente el saber trágico en una deducción especulativa, y en vez de absolutizarlo, privándolo de polaridad, en la forma de una cosmovisión trágica, es mejor interpretarlo de tal suerte que quede conservado como una visión primigenia.

La primigenia visión trágica es un interrogar y pensar en figuras (Gestalten); y posterior-

mente siempre se da en este saber trágico la superación de lo trágico, pero no a través de teorías y revelación, sino mediante la contemplación, la visión de un orden, de lo justo, del amor humano; en la confianza; en la franca espontaneidad; en el interrogar como tal, sin respuesta.

El saber trágico se incrementa en las contradicciones, sin resolverlas, pero también sin fijar lo insoluble. De ahí que lo imperfecto se dé en el saber trágico, y la perfección sólo en la visión como tal, en el movimiento de la interrogación.

Es preciso preservar la visión trágica en su forma primigenia. Ella representa la historicidad propiamente dicha que es preciso mantener, de cuyo seno tiene origen y se cumple la contemplación trágica. No pretendemos aclarar lo que fue, lo que será y lo que siempre es, sino percibir lo que habla para nosotros. La tarea del filosofar no consiste en llevar a cabo mediante analogías con el finito saber universal, una aplicación de las categorías trágicas sobre el saber total del ser, sino en encontrar un lenguaje logrado de la comprensión de las cifras. De ahí que los mitos, las imágenes, las historias de visión trágica pueden contener ver-

dad, sin abandonar por ello su carácter fluctuante.

En la visión trágica primigenia, cuando es preservada en su pureza, está presente ya lo que propiamente es la filosofía: movimiento, interrogación, un franco ofrecimiento, —lo que conmueve, el asombro,— veracidad, ausencia de ilusión.

La filosofía hace referencia al saber trágico en su calidad de lo inagotable de la visión primigenia. Puede indagar la identidad de su propio contenido con el de la visión trágica —quizá con la de Shakespeare—, sin poder por ello expresar el contenido de manera idéntica. Pero rechaza la fijación racional bajo la forma de una cosmovisión trágica.

Nuestro esquema de las múltiples modalidades de lo que abarca el todo, de la multiplicidad de las separaciones y de la idea de la unidad, constituye asimismo el ámbito de la interpretación del saber trágico. Lo trágico se origina de la no-unidad y sus consecuencias de la aparición del fenómeno. No es esto, empero, una deducción, sino solamente un esclarecimiento del fenómeno. En el desacuerdo del proceso de la unidad echa su raíz la destrucción del fenómeno. Y puesto que lo unitario naufraga

en la existencia temporal, muestra su aspecto en la figura de lo trágico.

Mas con esto queda dicho que lo trágico no es absoluto, sino que se da en primer plano. Lo trágico no está en la trascendencia, no en el fundamento del ser, sino en el aspecto de su aparición en el tiempo.